BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI
CENTRUL DE INFORMARE COMUNITARĂ ȘI MARKETING
(CIC& MK)

"ALBASTRU":

Prin artă şi informație, în Europa!

expoziție culturologic-documentară itinerantă,
dedicată aniversării
CONVENȚIEI CULTURALE EUROPENE
A CONSILIULUI EUROPEI
1954 *50* 2004

IAȘI, 5-6 MAI, 2004

“Albastru”:
Prin artă şi informație, în Europa!

Biblioteca Judeţeană “Gh. Asachi” Iaşi
Centrul de Informare Comunitară & Marketing
CIC & MK

“Albastru”: Prin artă şi informaţie, în Europa!

Expoziţie culturologic-documentară itinerantă,
dedicată sărbătoririi a 50 de ani de la elaborarea
Convenţiei Culturale Europene de către Consiliul Europei,
organizată de Centrul de Informare Comunitară & Marketing
în colaborare cu Biroul de Informare al Consiliului Europei
la Bucureşti

IAŞI, 5-6 mai 2004

CICLUL DE CONFERINŢE

Editura Vasiliana '98
2004

Coperta: Florentin BUSUIOC

Coordonator: Aura DVORACEK

Editura Vasiliana '98
Tel./Fax: 0232-246588
Redactor: *Florentin Busuioc*
ISBN: 973-7737-22-9

Tehnoredactare computerizată:
Silvia PASCARIUC
Elena ZANET
Roxana TOIA
Gabriela PRICOPE
Lăcrămioara CIULU

Toate drepturile privind această ediție aparțin, în exclusivitate, Editurii Vasiliana '98 Iaşi. Multiplicarea prin orice mijloace, chiar parțială, este interzisă.

Notă asupra ediţiei

Volumul apărut sub egida Centrului de Informare Comunitară al Bibliotecii Judeţene "Gh. Asachi" Iaşi, cu sprijinul financiar al Editurii Vasiliana'98, prezintă, în sinteză, Lucrările Ciclului de conferinţe "Albastru": Prin artă şi informaţie, în Europa!, precum şi expoziţia culturologic-documentară itinerantă, dedicată sărbătoririi a 50 de ani de la elaborarea Convenţiei Culturale Europene de către Consiliul Europei. Aceasta a avut loc la Iaşi între 5 - 6 mai 2004, fiind organizată de Centrul de Informare Comunitară & Marketing al Bibliotecii Judeţene "Gh. Asachi" Iaşi în colaborare cu Biroul de Informare al Consiliului Europei la Bucureşti şi cu concursul Editurii Vasiliana '98.

Înscriindu-se între acţiunile pe teme europene, deja tradiţionale, organizate de Centrul de Informare Comunitară al Bibliotecii Judeţene "Gh. Asachi" Iaşi (odată cu înfiinţarea Punctului de Informare şi Documentare al Consiliului Europei în 1999), ciclul de conferinţe a reunit reprezentanţii administraţiei publice, ai Consiliului Europei la Bucureşti, ai Ministerului Culturii şi Cultelor, ai prestigioaselor Universităţi din Bucureşti şi Iaşi, ai Teatrului Naţional "V. Alecsandri" din Iaşi, ai Societăţii Române de Radiodifuziune Moldova etc.

Tematica ciclului de conferinţe, axată pe probleme circumscrise influenţei albastrului în viaţa noastră, a tuturor, cu accent pe albastrul european, a permis aprofundarea impactului asupra psihicului şi existenţei fiecăruia dintre noi, a acestei culori spre care tindem, prin intermediul artei şi informaţiei culturale.

Astfel, ciclul de conferinţe s-a impus ca un cadru propice pentru lansarea unui apel la elaborarea unei politici culturale pe termen lung, având drept obiectiv promovarea unui nou mediu de comunicare culturală şi realizarea inter-conectării

instituțiilor culturale (biblioteci, fundații, muzee, teatre, artişti vizuali etc.), atât de necesare oricărei comunități locale din Rămânia sau din Europa, ca de altfel lumii întregi, la început de secol XXI.

Aceste idei şi încă multe altele de deosebit interes se regăsesc atât în mesajul Prefectului Județului Iaşi, dl Spiridon Crețu, care a inaugurat ciclul de conferințe, cât şi în conferințele personalităților invitate.

Toate acestea, mesajul şi conferințele, au fost incluse în volumul pe care vi-l prezentăm, cu dorința ca acele idei constructive exprimate să se constituie într-o provocare de a ridica calitatea acțiunilor culturale ale bibliotecilor publice din România la standardele marilor centre culturale ale lumii, în contextul în care, ***pentru noi, specialiştii în biblioteconomie şi ştiința informării, integrarea europeană semnifică, în mod esențial, o integrare a competențelor***.

S U M A R

Argument.....9
Mesajul domnului prof.univ.dr.ing. **Spiridon Crețu**, Prefectul Județului Iaşi.....14
Albastru european de **Mariana Nițelea**, Directorul Biroului de Informare al Consiliului Europei la Bucureşti.....17
Albastru – culoarea toleranței de **Simona Tănăsescu**, Consilier în Ministerul Culturii şi Cultelor şi artist vizual.....25
Moment poetic: poezia *Passeport* de **Akif Hasan**, în interpretarea domnului **Emil Coşeru**, Actor la Teatrul Național "V. Alecsandri" Iaşi.....31
Albastrul în tehnică de **Gabriela Olariu**, inginer chimist, conservator la Biblioteca Județeană "Gh. Asachi" Iaşi.....35
Nuanțe de albastru în civilizație şi literatură de **Simona Modreanu**, Conf. Dr. la Catedra de Limbă şi Literatură Franceză a Universității "Al. I. Cuza" Iaşi.....39
Imaginar cromatic european de **Veronica Gaspar**, Conf. Dr. la Universitatea Națională de Muzică Bucureşti.....46
Albastru şi estetica facială de **Magda Antohe**, Dr. la Catedra de Edentație Parțială Întinsă a Facultății de Medicină Dentară a U.M.F. "Gr. T. Popa" Iaşi.....58
Floare albastră de **Alexandru Husar**, Prof. univ. dr. Universitatea „Al. I. Cuza" Iaşi.....64
Reflexe culturale europene de **Valentin Ciucă**, Critic de artă, membru AICA, directorul Societății Române de Radiodifuziune Moldova – Radio Iaşi 69

Albastru – culoarea ideii de **Aura Dvoracek**,
Şef Centrul de Informare Comunitară & Marketing al Bibliotecii Judeţene „Gh. Asachi" Iaşi ……..73
Programul manifestărilor……...…80
Program de vizitare în locaţiile itinerante:
Iaşi, Constanța, Bucureşti ……82
Lista participanților……....83
Lista partenerilor……93
Simboluri şi arhetipuri culturale europene
în pictura lui Vasile Ghilan ……..…….……96
Glosar ……...128
Bibliografie selectivă……163

Anexa I:
Convenția Culturală Europeană ……183
Anexa II:
Consiliul Europei. Convenția Culturală Europeană.
1954-2004. Webliografie selectivă adnotată
de Aurica Dvoracek şi Roxana Toia ……190
Anexa III:
Gabriel Garcia Marquez, Ochi de câine albastru ……..199
Anexa IV:
Novalis, Die Blaue Blume…….207
Anexa V:
Mihai Eminescu, Floare albastră……209

Argument

Proiectul
"ALBASTRU":
PRIN ARTĂ ŞI INFORMAȚIE, ÎN EUROPA !
Expoziție culturologic-documentară itinerantă, dedicată sărbătoririi a 50 de ani de la elaborarea Convenției Culturale Europene de către Consiliul Europei

În procesul de integrare a României în Uniunea Europeană, bibliotecii publice îi revin noi competențe, în dubla sa calitate de centru cultural al comunității şi centru de informare, formare şi educație permanentă a membrilor acestei comunități.

Expozițiile culturologic-documentare au obiective educative, turistice şi de promovare, reprezentând noi medii de comunicare culturală, cu mare impact asupra publicului larg din marile oraşe ale lumii. Sperăm ca acelaşi lucru să se întâmple din ce în ce mai des şi în România.

Era firesc să se producă, **în premieră absolută, la Iaşi, în biblioteca publică** ale cărei roluri se remodelează în conformitate cu cerințele standardelor europene şi ale utilizatorilor săi, ea fiind astăzi **spațiul pentru toți – puctul de întâlnire, moştenirea culturală, „locul cel bun" în cadrul comunității locale, furnizor de informație –, acces democratic la informație pentru toți şi oportunitatea de a învăța de-a lungul întregii vieți**…

Scopul expoziției noastre este **prezentarea, prin intermediul artei şi informației culturale, a semnificației unei culori fundamentale: albastrul!** Pornind de la studierea procedeelor de preparare a albastrului, din cele mai vechi timpuri şi până astăzi, cercetând simbolurile şi semnificațiile acestei culori şi încercând să aflăm care este locul ei printre celelalte, dorim să oferim informațiile culturale care să dea o

imagine de ansamblu asupra acestui „fenomen" care ne influenţează viaţa şi despre care noi înşine am descoperit că ştim foarte puţin. Expoziţia conţine cinci tipuri de exponate: pictură în ulei, grafică, afişe, fotografii, documente. Conferinţele susţinute de specialişti în studii europene, chimie, arte vizuale, literatură, medicină, muzicologie, culturologie, personalităţi ale vieţii culturale româneşti din Bucureşti şi din Iaşi vor facilita receptarea, urmărirea şi înţelegerea expoziţiei în totalitate şi a unor exponate din interiorul ei în particular.

Dedicată sărbătoririi celor 50 de ani de la elaborarea Convenţiei Culturale Europene, accentul expoziţiei cade pe albastrul european, care a devenit albastrul nostru cotidian, albastrul spre care tindem, prin tot ceea ce facem !

Obiectivul principal al proiectului îl constituie promovarea de către biblioteca publică a unui nou mediu de comunicare culturală în spaţiul românesc şi cel ieşean generator de cultură, spaţiu ce comportă analogii de profunzime cu Florenţa, cu Heidelberg şi Tübingen, cu centre de cultură ca Oxford şi Cracovia, componentă a spaţiului cultural european, prin intermediul artei şi informaţiei culturale.

Obiectivele specifice ale proiectului sunt**:**

- conştientizarea importanţei legăturilor cultură-educaţie-instrucţie în rândul membrilor comunităţii ieşene, în vederea integrării lor în spaţiul cultural european comun;
- evidenţierea importanţei respectării principiului „*unitate în diversitate*", principiul de bază al Europei de astăzi, prin intermediul artelor vizuale şi al informaţiei culturale;
- favorizarea, stimularea şi dezvoltarea dimensiunii culturale a comunicării, sociabilităţii şi întărirea coeziunii sociale la nivelul comunităţii locale, la dezvoltarea sentimentului de identitate comunitară;

- motivarea tinerilor dedicaţi unei activităţi de creaţie cultural-artistice, care să faciliteze evidenţierea acestora în mediul artistic, nu ca un scop în sine, ci numai în relaţie cu dezvoltarea unei conştiinţe de tip european;
- atragerea, alături de tradiţionalul "non-public al bibliotecii", pe cel nou, publicul viitor.

Grupuri-ţintă:

- Membrii comunităţii ieşene, fără deosebire de statut social sau economic, vârstă, sex, apartenenţă politică, religie ori naţionalitate;
- Factori de decizie ai comunităţii locale;
- Personalul şi managerii din companiile autohtone şi străine ce evaluează eventualele oportunităţi oferite de piaţa culturală locală;
- Mass-media.

Beneficiari:

- Locuitorii şi factorii de decizie ai municipiului şi judeţului Iaşi interesaţi de cunoaşterea şi promovarea creativităţii, a artiştilor şi a operelor acestora, cu un puternic accent pe indivizii tineri şi defavorizaţi din punct de vedere social şi economic, precum şi pe diversitatea culturală, în relaţie cu dezvoltarea unei conştiinţe de tip european.
- Instituţiile, organizaţiile şi companiile interesate de sprijinirea difuzării culturii, a turismului cultural din frumoasa capitală a Moldovei, ce oferă trei substanţiale trasee de turism cultural (I – Vatra Veche, II – Nordul Oraşului, III – Sudul Oraşului), recunoscute ca repere europene, într-un context european.

Principalele activităţi:

- *Ciclul de conferinţe* **„Albastru": Prin artă şi informaţie, în Europa !**

- *Expoziţia culturologic-documentară* **„Albastru”** care va conţine următoarele exponate:

15 picturi în ulei, **15** lucrări de grafică, **16** afişe ale Consiliului Europei, **11** fotografii ale expoziţiei organizată de Reprezentanţa permanentă a Elveţiei la Consiliul Europei de la Strasbourg, în anul 2001, privind itinerariul arhitectural al construcţiilor Consiliului Europei de la Strasbourg, documente din fondul informaţional al bibliotecii.

Picturile în ulei şi lucrările de grafică tematice au fost realizate la solicitarea Centrului de Informare Comunitară & Marketing al bibliotecii.

Tema generală a expoziţiei de pictură realizată de **Vasile Ghilan** este **Renaştere în Albastru**. Ea conţine o serie de 15 picturi în ulei pe pânză, cu dimensiuni variabile cuprinse între 65 x 55 cm şi 120 x 180 cm.

Expoziţia de grafică realizată de **David-Daniel Şuvăială** are ca temă principală **„Instituţiile europene**”. Ea conţine o serie de 15 lucrări grafice, în peniţă, cu dimensiunile de 48 x 31 cm.

Inaugurarea evenimentului a avut loc în ziua de 5.05.2004, la ora 11.00, în Galeriile de Artă ale Bibliotecii Judeţene “Gh. Asachi” Iaşi.

Următoarele locaţii ale expoziţiei culturologic-documentare vor fi: în perioada 1.06.2004 – 15.06.2004, în incinta Camerei de Comerţ a Regiunii Unu Nord-Est Romania, cu sediul în Iaşi, Str. Cuza Vodă nr. 10 [unde va putea fi vizitată între orele 10.00 – 17.00, de luni până vineri]; în perioada 18.06 – 18.07.2004, în incinta Bibliotecii Judeţene „Ioan N. Roman” Constanţa, cu sediul în Constanţa; în perioada 21.07 – 7.08.2004, în Muzeul Literaturii Române Iaşi, Casa Pogor – Galeriile de Artă „POD POGOR-FIUL” şi din 21.08. 2004 până în 20.12.2004, va putea fi vizitată la sediul Biroului de Informare al Consiliului Europei de la Bucureşti.

Organizator: Centrul de Informare Comunitară & Marketing al Bibliotecii Județene „Gh. Asachi" Iaşi.

Coorganizator al evenimentului: Biroul de Informare al Consiliului Europei la Bucureşti.

Parteneri: Prefectura Județului Iaşi, Inspectoratul Şcolar al Județului Iaşi, Primăria Municipiului Iaşi, Camera de Comerț a Regiunii Unu Nord-Est România, Agenția de Publicitate PRALINE Iaşi, S.C. PRINTCO S.R.L., Muzeul Literaturii Române Iaşi, Complexul Muzeal Național „Moldova" Iaşi, Biblioteca Județeană „Ioan N. Roman" Constanța, Fundația "Şanse Egale Pentru Femei" (ŞEF) Iaşi.

Parteneri media: Markmedia.ro, TV BIT (ANTENA 1), SRTV Iaşi, Ziarul de Iaşi.

Mecena acestui eveniment cultural în premieră românească este Dl ALMAST.

Sponsori: Dl Radu PRECUL, acționar principal la MOLDOCHIM S.A. şi Editura Vasiliana '98 din Iaşi.

Persoana de contact din Biblioteca Județeană „Gh. Asachi" Iaşi:

Aurica Dvoracek, Str. Palat Nr. 1, Tel./Fax 0232-212170, e-mail: eurocic@yahoo.com,delsole5@yahoo.it

Manager proiect:
Aurica DVORACEK

Mesajul Prefectului Județului Iaşi,
Prof. Univ. Dr. Ing. Spiridon CREȚU
Prefectura Județului Iaşi

Doamnelor, domnişoarelor şi domnilor,

Stimați prieteni,

Dezbaterea publică a viitorului nostru european presupune abordarea din perspectiva zilei de mâine a unui proces complex – integrarea europeană şi euro-atlantică, structurarea unei Europe unite şi moderne, acordată spiritului mileniului trei, inclusiv prin concretizarea principiului comunitar *„unitate în diversitate”*, prin cultură, spirit şi tradiții. Şansele efective în asumarea acestui proces de valorizare democratică revin osmozei culturale, schimburilor educaționale şi cunoaşterii în sine, care presupun demersuri informaționale reciproce şi interactive, tânăra generație fiind cea care poate, ştie şi vrea să se implice mai curajos în asumarea statutului de cetățean european.

Românii acționează concertat pentru pregătirea aderării la Uniunea Europeană, prioritate care presupune îndeplinirea

unei sume de criterii, în concordanță cu Strategia națională de dezvoltare a țării pe termen mediu, şi armonizarea cu programele de preaderare prin care se asigură coordonarea de ansamblu şi sectorială a politicilor, obiectivelor şi demersurilor necesare.

Este prioritară urmărirea gradului de consolidare a criteriilor politice în acord cu rigoarea Uniunii Europene, în special a celor referitoare la respectarea Drepturilor fundamentale ale omului, inclusiv libertatea de expresie culturală, într-o deplină egalitate de şanse şi fără nici un fel de discriminări, etnice, rasiale sau confesionale, într-un efectiv spirit de toleranță şi înțelegere. Concomitent, se evaluează stadiul de pregătire a fiecărui capitol de negociere, transpunerea şi aplicarea politicilor comunitare, dinamica reformelor şi capabilitatea instituțională, pentru continuarea şi accelerarea procesului de integrare.

Este imperios necesară o cât mai bună pregătire la nivelul administrației publice centrale, în efortul de promovare a unor proiecte în care să fie tot mai profund implicate autoritățile administrației locale, în demersul de descentralizare şi consolidare a responsabilităților comunităților locale.

Opinia publică trebuie să fie corect şi prompt informată despre stadiul şi rezultatele etapelor de negociere, despre avantajele şi costurile aderării la Uniunea Europeană, sub toate aspectele, consultare şi conştientizare amorsate inclusiv prin intermediul unor astfel de evenimente de comunicare culturală, prin care aniversăm o jumătate de secol de la elaborarea Convenției culturale europene, proces în care fiecare entitate europeană şi-a afirmat disponibilitatea de a spori fondul identității europene cu tot ceea ce presupune spirit, tradiții şi cultură în dimensiune națională.

Dezvoltarea regională, conform politicilor europene de coeziune economică, socială şi culturală, vizează diminuarea dezechilibrelor regionale existente, stimularea unei dezvoltări

echilibrate, revitalizarea zonelor defavorabile şi prevenirea unor noi dezechilibre, prin corelarea politicilor regionale cu cele sectoriale.

Stimularea parteneriatului generator de progres economic şi social necesită amplificarea ritmului şi amplitudinea reformelor, promovarea mecanismelor economiei de piaţă pentru a deveni cu adevărat funcţională, îmbunătăţirea competitivităţii şi realizarea unei creşteri economice durabile, încurajarea unei dezvoltări armonioase, creşterea capacităţii locale de a susţine propriul proces de dezvoltare.

Procesul de integrare europeană a României este consonant cu strategiile de dezvoltare şi cu interesele noastre politice şi economice, ca factori strategici pentru consolidarea stabilităţii şi securităţii naţionale şi regionale. Aceste obiective guvernamentale sunt angajamente realizabile care presupun eforturi susţinute şi demersuri inteligente, inclusiv în ceea ce priveşte procesul de reflecţie şi redefinire a viitorului şi a identităţii Uniunii Europene, al Europei şi al sistemului de securitate. România este interesată de finalizarea integrării europene şi de asigurarea unui loc meritoriu în cadrul unei noi identităţi a Uniunii Europene, corespunzător cu importanţa sa geostrategică şi cu ponderea sa geografică, economică, demografică şi culturală.

Vă mulţumesc.

Iaşi, 5 mai 2004

Cu sinceră speranţă şi prietenie, Prefectul Judeţului Iaşi, prof. univ. dr. ing. Spiridon CREŢU

Albastru european

Mariana NIȚELEA
Director al Biroului de Informare
al Consiliului Europei la Bucureşti

„Va veni o zi în care voi francezi, voi ruşi, voi italieni, voi englezi, voi germani, voi toate naţiunile continentului, fără să vă pierdeţi calităţile distincte şi glorioasa voastră individualitate, veţi fonda împreună o uniune superioară şi veţi constitui fraternitatea europeană”.

Victor Hugo - 1849

După 100 de ani, ideea a devenit realitate: creat la 5 mai 1949, Consiliului Europei reprezintă o reflexie unică a istoriei şi a perspectivelor Europei. Apărut pentru a preîntâmpina o nouă distrugere a Europei ca cea care avusese loc în timpul celui de-al doilea război mondial, el a fost configurat să creeze o Europă unită, pentru şi a europenilor, având ca obiective protejarea drepturilor omului, a democrației pluraliste şi a supremației legii.

În decembrie 1955, la propunerea Adunării Consultative, Comitetul Miniştrilor al Consiliului Europei a adoptat „*prima emblemă europeană oficială din istorie*"[1], care simboliza crearea sub cerul albastru, senin al Europei, a unei uniuni cât mai aproape de perfecțiune a europenilor (cifra 12 semnificând perfecțiunea, plenitudinea, *„... ca şi cele 12 semne ale zodiacului care reprezintă întregul univers, cifra 12 reprezintă întreaga Europă, inclusiv cea care se găsea în spatele Cortinei de Fier"*[2]).

Este vorba despre drapelul binecunoscut nouă: pe fondul albastru se află amplasate 12 steluțe galbene, prin care Consiliul Europei simboliza uniunea Europei în ansamblul ei, sub auspicii de pace. Având în vedere acest mesaj, Adunarea Parlamentară (fosta Adunare Consultativă) a Consiliului Europei şi-a exprimat dorința ca şi alte instituții europene care aveau ca obiectiv crearea uniunii europenilor să adopte acest drapel, pentru a consolida ideea solidarității între diferitele organizații, solidaritate într-o Europă unită şi democratică.

Ca urmare a faptului că importanța promovării imaginii şi identității Europei în fața europenilor şi a întregii lumi a fost subliniată de către Consiliul European, în 1986, drapelul albastru cu cele 12 steluțe galbene este adoptat şi de

[1] Burban, Jean-Louis. Le Conseil de l'Europe.1985, Presses Universitaires de France, pag. 23.
[2] Burban, Jean-Louis. Le Conseil de l'Europe.1985, Presses Universitaires de France, pag. 23-24.

Comunitatea Europeană. Astfel, din acel moment, drapelul european a reprezentat atât Consiliul Europei (cu sediul la Strasbourg, Franța), cât şi Comunitatea Europeană (actuala Uniune Europeană, după intrarea în vigoare a Tratatului de la Maastricht). Până în prezent, acesta a devenit simbolul prin excelență al Europei unite şi al identității europene.

Prima organizație europeană interguvernamentală, Consiliul Europei s-a dezvoltat ajungând de la 10 state membre în 1949 la 45 de state membre în 2004, devenind o organizație cu vocație paneuropeană. În cadrul lui, modelarea creatoare a viitorului democratic al europenilor se face sub semnul drapelului european, sub semnul albastrului european.

Puterea creatoare a europenilor a fost vizibilă şi în construcția celor 2 clădiri ale Consiliului Europei:

1. Palatului Europei, construit la sfârştul anilor '70 de către arhitectul francez Henry Bernard, membru al Institutului Francez şi câştigător al Grand Prix de Rome, are o suprafață utilă de 64.000 mp divizați în: spațiul pentru birouri, hemiciclul şi spațiul restaurantelor. Tratarea exterioară austeră este echilibrată la interior de o compoziție dinamică şi eficientă, care a dorit să impună prin materialele folosite şi volumetrie noțiunea de unitate;

2. Curtea Europeană a Drepturilor Omului, proiectată de binecunoscutul arhitect englez Sir Richard Rogers, a fost inaugurată în 1995. Clădirea, ce urmăreşte inflexiunile malurilor râului, reprezintă un simbol arhitectural convingător al obiectivului primordial al Consiliului Europei: protejarea drepturilor omului prin intermediul unei autorități judiciare eficiente. Are o suprafață utilă de 28.000 mp şi este rezultatul muncii unei echipe de 10 arhitecți, 10 ingineri, 3 economişti, 3 peisagişti, 50 de firme de construcții având 125 de subcontractori cu 1.500 de muncitori. Au fost elaborate 250 de procese verbale, 6.200 de planuri şi 5 milioane de documente de corespondență.

În aceste spaţii ale spiritului european, construite cu atâta măiestrie, are loc procesul de creare a valorilor europene ale democraţiei politice, sociale şi culturale, bazate pe drepturile omului, proces care modelează Europa de mâine.

Biroul de Informare al Consiliului Europei la Bucureşti a încercat, într-o secvenţă a acestei expoziţii, să ilustreze o mică parte a valorilor identificate şi promovate în cadrul Consiliului Europei. Este vorba de cele 16 afişe create la Strasbourg, afişe care ilustrează în mod grafic aniversari deosebite care au avut loc în cei 50 şi mai bine de ani de activitate, campanii ale Consiliului Europei: **Toţi diferiţi, toţi egali; Anul Conservării Naturii** sau diferite teme spre care europenii au fost sensibilizaţi: **citirea şi traducerea cărţilor; oraşul nostru – o provocare; intoleranţă; drepturile omului** etc.

În mijlocul acestor afişe se află unul, care acum 10 ani aniversa 40 de ani de cooperare culturală. Inundat de albastrul european, afişul creat de Toni Ungerer prezintă un copac, simbol al creşterii şi dezvoltării procesului de cooperare culturală, din coroana căruia cad fructele acestei cooperări, fructe stelare, luminoase pe care noi, copiii omenirii, încercăm să le culegem.

Iată că astăzi, 5 mai 2004, avem deosebita onoare să aniversăm 50 de ani de la intrarea în vigoare a Convenţiei Culturale Europene, piatră de temelie a cooperării culturale europene, convenţie adoptată la Paris la 19 decembrie 1954 şi intrată în vigoare la 5 mai 1955. România a aderat la această Convenţie prin Legea nr. 77/decembrie 1991 (Monitorul Oficial nr. 258/20.12.2004), cu 3 ani mai devreme de intrarea ei în Consiliul Europei, susţinând în mod activ Declaraţia finală a şefilor de stat şi de guvern din cadrul Summit-ului de la Viena (1993) în care se preciza: „Ne exprimăm convingerea că această cooperare culturală, în cadrul căreia Consiliul Europei reprezintă un prim instrument, este esenţială prin educaţie, media, acţiune culturală, protecţia patrimoniului cultural şi

participarea tinerilor, pentru crearea unei Europe a coeziunii dar şi a diversităţii."

Pentru a puncta foarte succint câteva dintre fazele cooperării culturale, daţi-mi voie să citez din studiul preliminar privind „Viitoarele orientări ale cooperării culturale în Europa", elaborat de Direcţia de Educaţie, Cultură şi Sport în 1992, la solicitarea Comitetului Miniştrilor al Consiliului Europei:

„Prima fază este reprezentată de reconciliere: scopul a fost să conştientizeze europenii asupra faptului că ei aparţin unei civilizaţii comune şi să evite renaşterea naţionalismului fanatic. De aceea, diversitatea istoriei şi a culturilor a fost necesar să fie prezentată ca o plusvaloare şi nu ca o slăbiciune şi sursă de excludere… De aceea, cooperarea culturală s-a referit în mod prioritar la reforma predării istoriei şi geografiei…

A doua fază a constat în cunoaşterea şi recunoaşterea reciprocă, respectiv în elaborarea studiilor comparative despre curricula şi a întrebărilor pedagogice şi metodologice (studii interdisciplinare, îndrumări, pregătirea profesorilor)…

A treia fază s-a concentrat asupra dezvoltării unei filosofii comune bazate pe conceptele de bază ale dezvoltării culturale, educaţiei permanente, democraţiei culturale. Întrebările puse nu mai erau tehnice sau referitoare la îmbunătăţirea structurală în vederea eficientizării sistemelor educative, ci, se refereau la însuşi scopul acţiunii culturale şi la funcţiile fundamentale ale sistemului educativ. Scopul a constat în promovarea unei cercetări concertate pentru găsirea unor soluţii problemelor culturale şi educative, atât în direcţia elaborării unor concepte fundamentale cât şi pentru o cooperarea culturală practică prin aplicarea unor experimente novatoare şi evaluarea rezultatelor…

A patra fază poate fi descrisă ca o coordonare a soluţiilor. A constat într-o perioadă de criză în cooperarea multilaterală, de îndoieli serioase asupra identităţii culturale europene şi de

dezbateri a rolului distinct al Consiliului Europei față de… Comunitatea Economică Europeană. Principalele teme ale cooperării culturale s-au referit la economia în cultură şi sponsorizare, la educația şi dezvoltarea culturală a migranților, la educația ca pregătire pentru viață şi educația în sensul promovării drepturilor omului şi a libertăților sale fundamentale…

A cincea fază, cea în care ne aflăm acum[3], poate deveni faza acțiunii comune, în special în domeniul pregătirii şi informării. Grupul țintă pare a fi personalul intermediar, administratorii culturali, trainers of trainers. Cooperarea este organizată în special prin intermediul „clearing house"- urilor şi al rețelelor…"

Ca în orice proces, obiectivele cooperării culturale s-au amplificat, fazele de cooperare s-au dezvoltat în consecință, generând o anumită structură de lucru în cadrul Consiliului Europei: în 1962 a fost înființat Consiliul de Cooperare Culturală, care a înlocuit Comisia de experți culturali înființată pentru Convenția Culturală Europeană.

Consiliul de Cooperare Culturală era alcătuit din 3 comisii directoare pentru: educația superioară şi cercetare, educația tehnică şi generală şi educația extraşcolară. Până în prezent, structura de lucru s-a modificat ajungând ca acum să existe: Direcția de educație şcolară, extraşcolară şi pentru învățământ superior şi Direcția pentru Cultură şi Patrimoniu Cultural şi Natural.

Aceste structuri de lucru ale instituției de la Strasbourg au inițiat o serie de programe la care statele membre au participat:

- dialogul intercultural şi prevenirea conflictelor analizează sursele şi mecanismele conflictelor interculturale şi interreligioase în scopul prevenirii acestora şi a reconcilierii părților după conflict;

[3] Nota autorului: 1992

- proiectul „politici şi diversităţi culturale” vizează susţinerea statelor membre pentru dezvoltarea unei abordări globale a politicilor în favoarea diversităţii culturale;
- programul european de analiză a politicilor culturale naţionale favorizează concentrarea experienţelor acumulate de europeni;
- crearea fondului european al Consiliului Europei „Eurimages” pentru sprijinirea coproducţiilor, distribuirii şi exploatării operelor cinematografice;
- proiectul „Noile tehnologii de informare” a fost conceput pentru a permite dezvoltarea unei politici europene de protecţie a drepturilor omului şi a diversităţii culturale, pentru a promova libertatea de exprimare şi informare şi pentru a valoriza potenţialul educativ şi cultural al acestor noi mijloace de comunicare;
- proiectul „editare electronică, cărţi şi arhive” a fost realizat pentru a întări democraţia pluralistă, pentru a încuraja accesul la informaţie în statele Europei centrale şi orientale şi pentru a adapta sectorul cărţii la noul mediu electronic;
- expoziţiile europene de artă au fost organizate pentru o mai bună cunoaştere şi apreciere a artei europene. Cele 26 de expoziţii organizate până în prezent au acoperit principalele perioade ale istoriei artei, de la perioadele preistorice la cele moderne;
- în fiecare an, în septembrie, se organizează Zilele europene ale patrimoniului, cunoscute sub denumirea de „Ziua porţilor deschise”, zi în care sunt prezentate bunuri culturale inedite şi se deschid spre vizitare edificii istorice;
- itinerariile culturale europene favorizează conştientizarea afinităţilor culturale şi a istoriei comune peste graniţe;

şi multe altele.

Alături de aceste acţiuni concrete au fost elaborate pentru susţinerea şi diversificarea cooperării culturale de-a lungul

acestor 50 de ani mai multe instrumente juridice: Convenţia de la Granada (referitoare la protecţia patrimoniului arhitectural), de la La Valetta (ce priveşte patrimoniul arheologic), norme comune, metodologii şi practici corecte referitoare la digitizarea bunurilor culturale, întreţinerea şi reconstrucţia edificiilor istorice, reabilitarea locuinţelor în centrele istorice, dezvoltarea durabilă şi finanţarea protecţiei şi punerii în valoare a patrimoniului.

În ultimii 15 ani este promovată educaţia în domeniul patrimoniului, educaţie activă, interdisciplinară care implică un parteneriat între învăţământ şi patrimoniul cultural, cât şi organizarea pentru tineri a unor activităţi legate de patrimoniu.

Aş dori să termin aici această enumerare a acţiunilor care au fost iniţiate de Consiliul Europei în cadrul bogatei cooperări culturale care a avut loc între cele 45 de state membre sperând că această prezentare va genera iniţiative la nivelul judeţului şi municipiului Iaşi. Oricum, noi dorim să susţinem aceste iniţiative prin vernisarea acestei expozitii itinerante care va putea fi vizitată la Iaşi, Constanţa şi apoi Bucureşti.

Doresc ca, în încheiere, să mulţumesc călduros partenerilor noştri din Iaşi, Biblioteca Judeţeană „Gheorghe Asachi", Centrului de Informare Comunitară şi Marketing, invitaţilor din alte oraşe, care s-au deplasat pentru a fi alături de noi la deschiderea acestei expoziţii şi, nu în ultimul rând, invitaţilor din Iaşi care se află aici pentru a aniversa 50 de ani de cooperare culturală europeană.

Albastrul – culoarea toleranței

Simona TĂNĂSESCU
Consilier în Ministerul Culturii şi Cultelor şi artist vizual

Culoarea nu este numai o experiență vizuală. Culoarea comunică; culoarea este un vehicul cu ajutorul căruia se transmite **ceva**.

Albastrul (culoarea asociată lui Mercur) este una dintre culorile primare sau fundamentale, alături de roşu şi galben. Spre deosebire de majoritatea culorilor calde ce îşi iau seva mai ales din plante, substanțe organice, chiar sânge, albastrul se naşte din minerale şi otrăvuri decantate şi transformate în pigmenți.

Suficientă sieşi, culoarea albastră participă cu generozitate la naşterea unor alte culori. Dintre cele binare, la verde violet dar şi la culoarea indigo.

Culoarea cea mai rece, albastrul are mai multe nuanțe în funcție de sursa minerală sau vegetală: cobalt, de Prusia sau

cianic, ultramarin, ceruleum; provenind din acizi de cobalt şi staniu, aluminiu, zinc, plumb, din cianuri, din fosfaţi, silicaţi sau sulfuri, din tincturi ale unor plante otrăvitoare, toxice, albastrul *răceşte* alte culori, intră în compoziţia amestecurilor născând game subtile.

Peruzelele, lapis-lazuli, safirul precum şi fierul, cuprul sau manganul în oxidare sunt surse de pigmenţi dar şi materiale cu preţiozităţi independente.

Albastrul este cea mai echilibrată culoare; în cantităţi egale, amestecat cu oranjul (complementar lui) dă naştere griului neutru, în timp ce galbenul sau roşul, împreună cu complementarele lor – violet şi respectiv verde – domină sau se lasă dominate.

Albastrul, în perspectivă semantică, este liber, nemărginit, definind cel mai ades vidul, nemărginirea, dar şi misterul, angoasa, îngrijorarea, nostalgia. Albastrul este aspiraţie. Paradoxal, în acelaşi timp, albastrul este prozaic: vigilent, imperativ şi statornic. Signalectica urbană este expresia cea mai elocventă a acestei metafore. Pătrate sau rotunde, semne ce impun sau atenţionează împânzesc scenografiile noastre de toate zilele.

Albastrul este asociat formei geometrice **pătrat**. Pătratul circumscrie şi este circumscris de către cerc, simbolul divinităţii, al perfecţiunii şi al nesfârşirii. Pătratul simbolizează reflectarea divinului în om; perpetua legătură dintre divinitate şi muritor, dintre creator şi obiectul creaţiei, dintre modelul suprem şi umbra sa.

Dacă ar fi să-i găsesc o definiţie liniară acestei culori, aş îndrăzni să afirm că albastrul este **oblica ascendentă**.

Astfel, albastrul este o culoare asociată omului dar şi sublimului, concreteţei uneori prozaice dar şi miracolului. Albastrul sau albastrul şi albul, asociat scutecelor de băiat ca şi albastrul sălilor de spital, este nuanţa septică şi calmă prin care se presupune că suntem protejaţi şi identificaţi.

Cupolele sanctuarelor, bisericilor şi necropolelor, pictate în albastru fac legătura între cer, ceruri, şi fiinţa noastră trecătoare; închisori şi porţi prin care suntem vegheaţi dar şi salvaţi, ţintuiţi dar şi izbăviţi.

El Greco înveşmântează Cristul şi Sfinţii în pete de albastru sau verde, drapate dramatic, pentru ca restul formelor ce descriu figuri, mâini, membre să devină mai vizibile sau mai expresive.

Renaşterea ca şi manierismul fac exces de fundaluri albastre ale căror semnificaţii duc spre ceea ce înseamnă lumina divină, azurul.

Albastrul înseamnă deschidere, speranţă. Casa are nevoie organică de ferestre prin care să se vadă cerul, marea, văzduhul. Ferestrele lui Matisse sparg, cu bucurie parcă, interiorul decorativ domestic al unei camere anonime; tot Matisse, în ultima perioadă a creaţiei sale, reduce figura umană la umbre egale albastre, decupaje decorative, dinamice şi simplificate. În contrast, ferestrelor lui De Chirico le lipseşte viaţa; sunt oarbe şi întunecate, căci le lipseşte albastrul.

Misterul compoziţiilor lui Magritte vine şi din felul în care realităţile unei singure stări, faţete ale mai multor adevăruri simultane sunt vehiculate prin nuanţe de albastru: al serii, al nopţii, al dimineţilor.

Văzduhurile lui Van Gogh, învolburate, turbionare ne bântuie şi ne marchează pentru totdeauna, făcându-ne să avem acces la adevărata furtună din sufletul tulburat al artistului. Albastrul capătă materialitate.

Picasso, în perioada albastră, demonstrează că toată materia se poate reduce la game albastre. Ca şi cum un filtru cromatic rece se interpune între ceea ce *ştim* şi ceea ce *este*.

Yves Klein reinventează albastrul, unul singur, bun pentru tot sau rău pentru toate. Un albastru îngheţat şi plat, prin care ni se comunică, într-o singură notă repetată la nesfârşit, un

adevăr de nesuportat. Acelaşi albastru îl va crea şi prin foc într-un memorabil *performance*.

După ce impresioniştii îi creaseră simfonii în care se contopeau ape, ceruri şi siluete, în fleşe, puncte sau tuşe, albastrul exultă în expresionism şi post impresionism – mai crud, mai conturat, mai surprinzător.

Salvador Dali sparge cerurile albastre cu ironice conotații ce induc alte stări, alte materialități, alte trimiteri la experiențe anterioare.

În arta plastică românească, de la *Albastrul de Voroneț* (devenit emblemă şi sintagmă), de la Grigorescu la Ressu, de la Andreescu la Țuculescu, de la Sabin Bălaşa la arta decorativă, putem vorbi despre abordări diferite, preferințe sau despre paleta care individualizează; numind albastrul lui Palady sau albastrul lui Iser – ştim exact nuanța şi rememorăm ansamblul – ca şi cum „rostirea" acestei nuanțe ar declanşa un întreg proces al memoriei, prin care, avem acces simultan nu numai la lucrarea *X* ci şi la propriile noastre amintiri pline de detalii emoționale, cromatice, chiar olfactive.

Culoare puternică, virilă, niciodată inertă, albastrul cere alianțe şi înfruntă rivalități. Culoare a uniformelor, în ultimul secol a devenit şi sinonimă *administrației centrale*; se vorbeşte despre albastrul copiilor la indigo, albastrul dosarelor şi al ştampilelor – o bogată cromatică a legalității şi conştiinței.

În viața de zi cu zi, prezența solicitantă a ecranului albastru al computerului este o constantă.

În plastică contemporană, albastrul este prezent în toate variantele, pe diferite suporturi, în diverse tehnici, pe toate gardurile, şi nu numai – la propriu şi la figurat. Pete de albastru, difuze sau fovist conturate, sparg ziduri (un zid albastru nu mai este zid!) şi strigă mesajele unei noi generații a cărui nou limbaj vizual devine din ce în ce mai familiar. Agresați la început şi reactivi, ne-am adaptat, poate nu

întâmplător şi sesizând internaționalizarea acestei forme de artă, globalizarea sa.

Albastră este situația aşa după cum împrumutăm şi alte expresii străine (înnoiri sau adaptări) din cauza cărora, sau datorită cărora, albastrul devine culoarea tulbure a tristeții şi singurătății. Împrumutul sau contaminarea au devenit un altfel de a fi.

Culoarea albastră este mult folosită în heraldică, în tatuaje, dar şi în culorile steagurilor.

Alegerea *cerului înstelat deasupra noastră* pentru steagul Uniunii Europene a fost extrem de inspirată şi plină de semnificații: cercul format din stele presupune permanent prezența subtilă a pătratului; forma generală a steagului duce gândul la *Secțiunea de aur*; stelele ce vor veni să completeze coroana existentă vor micşora raza cercului inițial, nediminuând mesajul ci îmbogățind misiunea.

Albastrul din fundal vorbeşte răspicat despre alianțe şi despre guvernarea legii. Sobrietatea în simplitate afirmă o nouă putere căci este evident faptul că, într-o democrație este imperios necesară prezența activă a unei autorități absolute, mai mult decât în formele alternative de guvernare.

Pornind de la această afirmație şi amintind unul dintre deziderateleel mai des pomenite când vine vorba despre armonia Comunității Europene, consider că albastrul majoritar cromatic al steagului (pe care îl putem vedea acum peste tot în România, ca o rugăminte, ca un exercițiu) doreşte să devină culoarea toleranței.

Toleranța este, de fapt, vigilență şi spirit.

O atentă şi inteligentă adaptabilitate, o anduranță ce presupune o marjă de suportabilitate, o abatere permisă, **o limitare** (conformă unor norme prestabilite şi unanim acceptate) a unor cutume până la un *anume* prag.

Nu este vorba despre indulgență, căci Europei nu îi este specifică deloc, după cum ştim din lunga sa istorie, „*trecerea*

cu vederea” nici a diferențelor şi nici a excepțiilor. Sintagmele de tipul *multiculturalismul ce se opune uniformizării* sau *concertul european* au început deja să dea naştere unei noi *limbi de lemn*. Dacă acceptăm cu umilință noile poncifuri ne vom îndepărta de smerenia cu care se presupune că ar trebui să trudim ca să ardem etapele până la progresul general.

Dacă vom accepta cu servilism şi fără discernământ noi dogme, vom rata ocazia de a ne defini întâi, apoi impune, identitatea. Semne ale unor *maimuțăreli* ne irită deja şi infuzia de împrumuturi se dovedeşte de pe acum malignă. Legea tensiunilor superficiale poate duce la stricarea armoniei spre care tindem cu toții.

Dacă dorim Albastrul Europei **şi** deasupra noastră, va trebui să începem prin a ne re-aminti valorile ce fac diferența specifică, prin exercitarea **onoarei şi demnității**.

Există un exemplu suprem care fâlfâie la toate porțile instituțiilor noastre de stat: bogata semnificație a albastrului pe care, de altfel, îl avem şi noi, românii, pe tricolor.

Moment Poetic

recită Emil COŞERU
Actor la Teatrul Național
"V. Alecsandri" Iaşi

Passeport

de Akif HASAN*

Le Rouge est passé,
Le Noir aussi,
Le Vert les a suivi.
Le tour du Bleu est venu.

* Originar din Bhutan, Akif Hasan a frecventat cursurile Facultății de Litere de la Universitatea din Alep, Siria. Rezident francez.

Il a attendu, attendu.
Les murs de l'aéroport fatiguaient.
Les yeux du policier parcourait les pages.
Sur la première:
Serf migrant.
Sur la deuxième:
Sauvage égaré.
Sur la troisième:
Voleur, tueur, terroriste
Un œil ne quittant pas mes yeux,
***Et l'autre ne quittant pas le Bleu**,*
Il tournait les pages,
Et les pages tournaient.
J'attendais,
***Et le Bleu attendait**.*
Un œil haineux
Ne quittait pas mes yeux
Me disant:
Pauvre
Ignorant
Et pour finir me le tendant,
Avec au cœur la colère d'un ennemi.
Je me suis assis et j'ai réfléchi.
Les larmes brûlaient mes yeux.
***Et le Bleu était triste, très malheureux**.*
Je le consolais,
Mais il s'écartait,
En égrenant ses plaintes,
Et pleurant, pleurant.
Pourquoi suis-je orphelin?
Le Rouge, le Vert, le Noir passent vite,
Et je reste en arrière du troupeau.
Migrant, serf,
Sauvage, ignorant.

Ma taille n'est pas haute,
Mon visage n'est pas beau,
Mes yeux sont louches,
Mes cheveux ne sont pas blonds.
Dis-moi donc:
Qu'aimes-tu en moi?
Ne prends pas le deuil,
Ne pleure pas,
C'est moi qui suis orphelin
Devant la porte,
C'est moi qui suis fini.
Quel engrenage!
Dans les cellules de mon sang,
La vie afflue.
Dans les yeux de mon cœur,
L'amour jaillit.
J'ai le sang chaud,
Je possède arbres, terres,
Vignes, troupeaux.
Viens donc Orphelin,
Pauvre errant!
Sèche tes larmes!
Va-t-en loin
De la souffrance et des peines.
Je te promets, Ami,
Que je prends la route
Et m'en retourne chez moi.
Je te construirai
Une jolie pièce,
Aux murs de papier
Au toit de plume
Je te ferai sortir
De ma poche.
Je te trouverai un foyer

Dans la cité "ARCHIVES".
Sèche tes larmes
Et quitte l'errance,
Quitte-la, Quitte-la, Quitte-la!

Albastrul în tehnică

Gabriela OLARIU
Inginer chimist, conservator
Biblioteca Județeană "Gh. Asachi"

Florilor şi păsărilor natura le-a dăruit sclipiri de curcubeu; sute şi mii de specii de peşti şi de fluturi strălucesc în cele mai minunate culori; blana multor animale are culori demne de invidiat. Dar omul? El nu are o culoare mai deosebită care să-i dea un aspect frumos şi atractiv. El nu are decât culoarea ochilor şi pigmentul pielii; prea puțin în comparație cu întreaga natură. De aceea, omului i-a devenit proprie tendința de a-şi înfrumuseța obiectele din jur, îmbrăcămintea şi chiar trupul prin colorare. Dar de unde îşi va putea omul procura mijloacelor necesare pentru satisfacerea acestei tendințe decât din natură. Neavând nici cunoştințe corespunzătoare, nici mijloacele necesare pentru producerea unei game variate de coloranți, omul a trebuit ca până în a doua jumătate a secolului trecut să se mulțumească cu un număr restrâns de culori obținute din produşi naturali. Dintre aceştia, numai puțini au

prezentat însă interes din punct de vedere al solidității coloraţiei.

Dintre coloranţii naturali, două culori le întreceau însă pe toate celelalte: albastrul profund şi rece al indigoului şi roşul arzător. Aceşti doi coloranţi se extrăgeau din plantele *Indigofera tinctoria* şi *Rubia tinctorum*, care creşteau în stare sălbatică în Asia şi Europa. Indigoul a fost adus în Europa abia în secolul al XVI-lea, însă cultura plantelor de indigo a continuat să se facă în zone tropicale şi mai ales în India. Aici englezii au găsit mână de lucru ieftină, precum şi vaste terenuri de acaparat.

Arbuştii de indigo se recoltau de două sau chiar de trei ori pe an; planta proaspătă se cufunda în nişte căzi de lemn cu apă. Aici avea loc macerarea plantei şi extragerea colorantului. Operaţia dura 9-12 ore. Se obţinea un lichid galben, care era trecut în alte căzi de lemn, unde era puternic agitat manual cu nişte lopeţi. Baterea dura 2-3 ore. Apariţia unui precipitat fin, de culoare *albastră,* indica sfârşitul operaţiei. Se filtra, se presa şi pasta de indigo se usca 2-3 luni. Din 1.000 kg. plantă verde se obţineau circa 2,5 kg de colorant. Abia prin cultivarea raţională a acestor plante, începută prin secolele XVI-XVII, se poate spune că se trece la o producţie organizată de coloranţi. Deşi foarte valoroşi, aceşti coloranţi au fost înlocuiţi cu coloranţii din retortele chimiştilor. Către sfârşitul secolului al XVIII-lea, chimia devenea o ştiinţă în adevăratul sens al cuvântului; ea trebuia să-şi creeze cele mai bune metode de lucru: una dintre aceste metode este sinteza şi mai ales sinteza organică.

Aşa s-au născut, alături de toate celelalte minunăţii ale chimiei moderne, şi coloranţii sintetici. Între timp, două mari ramuri industriale în dezvoltare hotărau, inconştient, drumul chimiei organice în domeniul culorilor: industria textilă şi industria metalurgică.

Coloranții realizați până atunci, deşi cu nuanțe vii, nemaiîntâlnite, aveau totuşi o slabă rezistență la lumină. În 1883, Adolf von Baeyer realizează prima sinteză a indigoului (foarte scumpă), iar în 1890, K. Heumann realizează prima sinteză industrială a indigoului (randament mic); tot Heumann, în 1898, realizează o sinteză şi mai ieftină şi cu randament aproape total; indigoul sintetic obținut (colorant albastru-închis) avea chiar de la apariție un preț inferior, era mai curat, nuanța era constantă şi producerea sa nu depindea de climă şi de soarta unei recolte.

În 1897, chimistul român C.I. Istrati a instituit un concurs cu tema "Cromatica poporului român", care a dezvăluit o bogăție de cunoştințe autohtone legate de extragerea şi aplicarea coloranților naturali. Pentru culoarea albastră se utilizau viorelele (*Viola odorata*) care, fierte şi plămădite, formau cu piatra vânătă o nuanță deschisă. Frunzele de drobuşor (*Isatis tinctoria*) fierte şi plămădite cu borş şi leşie formau nuanța de albastru curat, stabilă la lumină şi spălat. În prezent, indigoul se prepară sintetic din anilină sau din acid antranilic.

Toți coloranții de sinteză cunoscuți astăzi dau la vopsire nuanțe ale celor şapte culori fundamentale (roşu, oranj, galben, verde, albastru, indigo şi violet) la care trebuie adăugate amestecurile lor. Fiecare dintre culorile respective este "fabricată" astăzi în sute de nuanțe. Culoarea *albastru* se fabrică în peste 4.000 de nuanțe, de la bleul cel mai palid până la bleumarinul cel mai închis.

Coloranții niciodată nu au fost denumiți în sensul nomenclaturii ştiințifice ci cu cele mai fanteziste nume (o a doua denumire mai comodă şi mai expeditivă care însă ascunde cercetătorului structura colorantului, asigurând astfel secretul de fabricație). Au apărut denumiri legate de numele descoperitorului, de numele oraşului de origine, de numele unei

țări, de domeniul de utilizare sau de modul de aplicare specific, cum ar fi:

- *albastru de anilină* – colorant bazic de tip trifenilmetanic, obținut din topirea fucsinei cu anilină în prezența acidului benzoic care este folosit la colorarea spirtului sanitar, a alcoolului denaturat şi în industria textilă.

- *albastru de Berlin* – substanță de culoare albastră, greu solubilă în apă, care se foloseşte în chimia analitică pentru recunoaşterea ionilor de Fe (fier) trivalent.

- *albastru de metilen* – pulbere cristalină, de culoare albastră-închis cu reflexe verzui, care vopseşte bine bumbacul şi este folosit în chimia analitică ca indicator redox. În 1882, R. Koch a descoperit cu ajutorul său bacilul tuberculozei.

- *albastru de Thénard* (aluminat de cobalt) – substanță de culoare albastră care se foloseşte pentru recunoaşterea aluminiului.

- *albastrul lui Turnbull* – substanță colorată în albastru-intens care se foloseşte pentru recunoaşterea ionului de Fe (fier) bivalent.

Bibliografie

Albu, Constantin D., *Coloranții*, Editura ştiințifică, Bucureşti, 1965.

Albu, Constantin D., *Chimia culorilor*, Bucureşti, Editura ştiințifică, 1967.

Simionescu, Cristofor I. şi Petrovanu, Magda, *Figuri de chimişti români,* Bucureşti, Editura ştiințifică, 1964.

*** *Mică enciclopedie de chimie*, Bucureşti, Editura enciclopedică română, 1974.

Nuanțe de albastru
în civilizație şi literatură

Conf. dr. Simona MODREANU*
Universitatea "Al. I. Cuza" Iaşi

Albastrul pare a fi culoarea preferată a fiecăruia dintre noi. Cât despre istoria culturii şi civilizației, nenumărate sunt urmele amprentei cereşti: de la albastrul frescelor din Pompei la cel de Chartres, de la Leonardo da Vinci – care pare să fi inventat a treia dimensiune în pictură datorită albastrului – la cel al lui Vermeer, de la albastrul egiptean la indigoul indian, de la albastrul de Voroneț la cel de pe faimosul pachet de țigări Gauloises, ce pare să reproducă o nuanță rară, creată de strămoşii celți ai francezilor de azi, şi până la atotputernicul albastru al uniformelor şi al jeans-ilor. Sau cel al răscolitoarei melancolii muzicale traduse de *blues*...

---

* Doamna Simona Modreanu a recomandat spre lectură ***Ochi de câine albastru*** de **Gabriel Garcia Marquez**, solicitată de mai mulți participanți la Ciclul de Conferințe din 5 – 6 mai 2004, motiv pentru care am inclus-o în acest volum, la **Anexa 3.**

Şi totuşi nu a fost mereu aşa. Cel puţin în antichitatea europeană, culoarea albastră era marginalizată, chiar disprețuită; abia odată cu apariția regelui Arthur vedem impunându-se acel albastru păstrat de limbă în sintagma devenită nuanță a supremului rafinament: *bleu-roi*. Prin urmare, mult timp ignorat sau devalorizat, albastrul nu-şi câştigă un loc de cinste în Europa decât începând cu secolul al XII-lea, într-un context religios, datorită, pe de o parte, progresului tehnicilor picturale, dar mai ales unor rațiuni simbolice, respectiv cultul Fecioarei Maria. El devine, astfel, culoarea regilor şi a Fecioarei, tradițional îmbrăcată într-o mantie azurie, pigmentul scump şi prețios fiind obținut din piatra azurit, singura considerată demnă de acest privilegiu. Albastrul, ca şi albul, este deci o culoare marială, sugerând desprinderea de lumea materiei şi înălțarea sufletului eliberat spre Dumnezeu. De fapt, albastrul e, alături de alb, culoarea ce îmbracă nou-născuții, ce nu aparțin încă acestei lumi, ci sunt mai aproape de divin şi capabili să răspundă chemării Fecioarei, după cum albastru era şi unul din veşmintele lui Iisus, simbol al adevărului propovăduit şi al transcendenței fiului lui Dumnezeu. Dimensiunea sacră a culorii albastre e revelată şi de faptul că blazonul casei regale a Franței era inscripționat pe un fond bleu azuriu, subliniind astfel originea divină a regelui. Legăturile acestea culturale se regăsesc lingvistic în *bleu vierge*, precum şi în expresiva locuțiune ce traduce botezul: *vouer (un enfant) au bleu*, sau în atributul *sang bleu*, asociat nobililor, considerați mai aproape de Dumnezeu decât oamenii de rând. Ulterior, excesiv, poate, valorizat consensual, albastrul a devenit culoarea marilor instituții naționale sau internaționale (drapelele Consiliului Europei şi ONU, "căştile albastre" etc.), a unor corporații sau medii socio-profesionale (jandarmeria sau poliția), dar şi culoarea unor distincții sau merite speciale (*cordon bleu, ruban bleu*).

Sinonim pentru absolut, termenul "azur" provine din cuvintele latine *azzurum*, care înseamnă "albastru ceresc" şi *lazur*, care înseamnă "piatră albastră"; întâlnim, de asemenea, în construcţia sa, vocabula arabă *lâzaward*, provenită din persanul *lâgward*, care înseamnă "lapis-lazuli" sau "piatra de azur". Lapis-lazuli, piatra preţioasă aureolată de punctişoare aurii aminteşte şi de cerul nocturn, dar şi de adâncurile mării din care s-a ivit lumea. Albastrul era şi culoarea zeilor (a lui Amon, între alţii), a căror podoabă capilară era din lapis-lazuli. Însemnele regalităţii egiptene erau executate din aur şi lapis-lazuli, pentru a-l aşeza pe Faraon sub protecţia soarelui şi a cerului. Definind bolta fără nori, imensitatea de deasupra noastră se îmbracă în semnificaţii particulare, provenite de la minerale şi pietre preţioase: agatul, cu nuanţele sale de gri deschis induce, astfel, o stare de voioşie; ametistul, violet, lucrează împotriva tristeţii; pe scurt, toate nuanţele derivate exprimă, pe undeva, aceeaşi idee de părăsire a cotidianului rutinier şi morocănos pentru a accede la "marele albastru", regăsind, astfel, un soi de nepăsătoare şi copilăroasă naivitate.

Simbol asociat al renaşterii solare, lotusul (sau nufărul) se prezintă în două "variante" complementare: lotusul albastru, floare ce trăieşte în ritmul zilei, deschizându-se la primele raze ale soarelui şi ascunzându-se în apă odată cu asfinţitul, şi lotusul alb care, dimpotrivă, se deschide noaptea pentru a se închide în zori. Unul dintre miturile cosmogonice povesteşte că dintr-o floare de lotus plutind pe apele originare a ţâşnit soarele în prima zi a lumii; de aceea, la vechii egipteni, defunctul primea o floare de lotus pentru ca, respirându-i parfumul, să-şi pregătească resurecţia.

Albastrul e culoarea azurului, a cerului, deci a paradisului, simbol al adevărului şi înţelepciunii divine. Culoare rece şi pură, imobilă, incitând la meditaţie şi odihnă în Dumnezeu, întunericul cosmic privit prin lumină fiind albastru, în vreme ce lumina văzută în întuneric este roşie, lege

fundamentală a teoriei culorilor, ce a determinat o serie întreagă de evoluții, inclusiv în plan civilizațional.

Semn distinctiv, benefic, al Yang-ului, albastrul simbolizează hierogamiile sau eterna luptă a cerului cu pământul. Gengis Khan, de pildă, se naşte simbolic din uniunea pământului (căprioara sălbatică) cu cerul (lupul albastru). De altfel, toate animalele albastre ale literaturii turco-mongole sunt atribute ale lui Tangri, părintele altaicilor, care trăieşte deasupra cerului. În încleştarea acestuia cu pământul, albastrul se aliază cu albul împotriva roşului şi verdelui, după cum putem vedea şi în iconografia creştină (cum ar fi lupta Sfântului Gheorghe cu balaurul).

Dintotdeauna, omul a privit şi interpretat natura, a desemnat obiecte şi, implicit, culori. Astfel, albastrul produce, în Evul Mediu, către 1080, numele masculin "azur", apărut, desigur, în zona mediteraneană, acolo unde cerul e mai tot timpul de un albastru translucid, unde se spune că, pentru a-ți însenina sufletul şi trupul, e suficientă o "baie de azur" imaculat. Interesantă e şi construcția, în limba română, a semnificantului "albastru", compus din *alb* şi *astru*, ideea de puritate a culorii totale, a luminii increate, fiind susținută, prin metaforică sinestezie, de aluzia la cerul înstelat, termenul comportând şi conotația comuniunii cu o sonoritate misterioasă, o armonie tăcută, albastra muzică a cosmosului.

Albastrul e "culoarea" imaterialului, cea a contemplației în care te pierzi spre înalt. În natură, albastrul e adesea o culoare "transparentă", culoarea elementelor "vide", cum ar fi aerul, apa, cristalul etc. De aceea şi multe din veşmintele de cult ale preoților includ această culoare ce le induce credincioşilor o stare de bine, de linişte, de umilință consimțită. Înconjurată de albastru, ființa se simte aşezată în ea însăşi, întemeiată în Dumnezeu, în timp ce roşul are o tentă agresivă, în prezența lui ființa încordându-se de parcă ceva ar încerca să pătrundă în ea. Aplicat pe indiferent ce obiect, albastrul îl

dematerializează, e cărarea infinitului, pe care realitatea devine vis, este, de altfel, culoarea păsării fericirii (vezi *L'Oiseau bleu* a lui Maurice Maeterlink). A pătrunde în această culoare este echivalent cu a trece, precum Alice, de cealaltă parte a oglinzii, adică în Țara minunilor. Pe când albastrul deschis simbolizează reveria, albastrul închis simbolizează visul (vezi Bachelard, Jung), trecerea de la zi la noapte, de la conştient la inconştient.

Conotațiile culorii sunt însă multiple şi mulți o percep ca ținând de domeniul irealului; chiar dacă aplanează contradicțiile şi alternanțele ce ne ritmează existența, ea nu aparține totuşi lumii noastre, ci evocă liniştea calmă a veşniciei, deci un spațiu non-uman, inaccesibil, straniu. **Albastrul este o culoare indiferentă**. Iată de ce o încăpere văruită în albastru destinde, însenineză, dar nu tonifică, precum verdele, şi sfârşeşte prin a deveni deprimantă, pentru că albastrul nu oferă decât un vis desprins de realitate.

În tradiția tibetană, albastrul e culoarea luminii Înțelepciunii transcendente a Dharmei-dhâtu, a cărei putere deschide calea eliberării, culoare a potențialității şi, în acelaşi timp, a vacuității pentru care infinitatea cerului albastru e o imagine posibilă. Albastrul e o culoare gravă şi solemnă, aşa cum apare, spre exemplu, pe zidurile mormintelor egiptene. De altfel, pentru vechii egipteni, albastrul era culoarea adevărului, iar adevărul însoțind zeii şi moartea, albastrul celest reprezenta pragul ce separă omul de cei care îi conduc existența de *dincolo*. Albastrul azuriu e, prin urmare, sacru, e culoarea câmpiilor elizee, matricea (feminină) străpunsă de lumina de aur (masculină) ce exprimă voința Zeului. De altfel, în reprezentările iconografice, Zeus şi Yahve îşi sprijină picioarele pe azur atunci când sunt aşezați pe tron. Despre acest azur, ce reprezintă bolta cerească, vechii mesopotamieni credeau că e făcut din lapis-lazuli.

Pentru nordici, albastrul închis simbolizează culoarea veşmintelor lui Odin şi, prin extensie, a acelor *vitkis* (magii

runici) şi a sacrului. Limbile celtice nu conţin un termen specific pentru albastru (cum, de altfel, nici chineza veche), acelaşi cuvânt, *"glas"* desemnând albastrul, verdele sau griul, în funcţie de circumstanţe. Putem totuşi afirma că albastrul era o culoare importantă pentru celţi, scrierile lui Cezar, de exemplu, menţionând pictarea în albastru a unor femei goale (probabil druidese) în timpul ceremoniilor religioase.

Ni se pare interesant de accentuat acest aspect "elitist" al albastrului, culoare ceremonială, sacră, aristocratică, aspect ce a determinat o reacţie populară contrară. În multe ţări europene, în limbajul vulgului, albastrul trimite la pierdere, absenţă, castrare, ablaţie, pasivitate sau renunţare, vizibil opuse semnificaţiei sale fundamentale de mutaţie, de sublimare a dorinţelor şi de posibilitate a unui nou început.

Literatura – în special poezia – s-a îmbătat mereu de azur. Cuvântul devine magic sub pana marilor simbolişti francezi, de exemplu. Charles Baudelaire evoca "cerurile spirituale, inaccesibilul azur", iar Stephane Mallarme exclama, câţiva ani mai târziu: "Sunt bântuit, azur, azur, azur" (poem asupra căruia vom reveni). Nici proza însă nu l-a ocolit, dimpotrivă; să ne amintim de una din *Cronicile italiene* ale lui Stendhal, în care apare o femeie, doamna Azur, înzestrată cu toate atributele frumuseţii şi în a cărei privire adâncă bărbaţii citeau zorii fiecărei zile, albastrul începutului de lume permanent actualizat. Cuvântul "azur" a cunoscut şi diverse derivaţii; astfel, în secolul al XIII-lea întâlnim adjectivul "azuré" / "azuriu", pe care îl reia, spre exemplu, Anatole France : "*Ses yeux, sous l'ombre azurée des cils...*" De asemenea, începând cu secolul al XIV-lea, verbul „azurer” desemnează colorarea în azuriu.

În literatura germană, cariera acestui nume de culoare începe, practic, în secolul al XVIII-lea şi e mai cu seamă legată de Novalis, a cărui "floare albastră" a făcut pui şi la noi, prin poezia lui Eminescu. În secolul al XX-lea, folosirea acestui

termen câştigă o dinamică proprie în poezie, unde devine element constitutiv al textului şi, după "moartea lui Dumnezeu", semn al unor fenomene marginale. Funcția aceasta nu este atribuită albastrului printr-o valoare semantică intrinsecă – el făcând mai degrabă figură de categorie semantică în care ceva este repus în discuție – mai întâi datorită utilizării sale în domeniul poetic. Ceea ce ne conduce către noțiunea de *topos* prin care înțelegem aici că tot ceea ce este e inseparabil de formele datelor şi localizării sale. Problema topografiei numelui culorii albastre în poezia modernă se pune deci în funcție de situația specifică a contextului. Iar utilizarea topografică este, la rândul său, în legătură cu realizarea relațiilor de ordine, dar şi cu depăşirea lor. Şi atunci, numele culorii albastre îşi asumă funcția de *prag*, de frontieră sau de trecere. Din acest punct de vedere, ar trebui să ne întrebăm în ce măsură, prin utilizarea diversificată a acestui termen, au devenit material poetic anumite fenomene importante ale istoriei culturale, precum raporturile între natură şi cultură, între materialitate şi imaterialitate, între ceea ce este propriu şi ceea ce e străin, între ordine şi abateri. O analiză coerentă şi amănunțită ar releva faptul că, în poezia contemporană – nu doar germană –, numele culorii albastre a ocazionat deplasarea către limită şi chiar depăşirea acesteia, raportată la un context al ordinii. În acest mod, s-ar putea pune jaloanele unei topografii a albastrului, ce s-ar afla dincolo de culturi.

Într-o scrisoare adresată soției sale, Clara Westhoff, în octombrie 1907, Rilke scria, pornind de la un pastel al venețienei Rosalba Carriéra: «Privind acest albastru, am înțeles că era vorba chiar de cel al secolului al XVIII-lea, cel pe care-l regăseşti peste tot la La Tour, Péronneau şi care încă rămâne elegant la Chardin (...). Ne-am putea imagina că cineva ar scrie o poveste a albastrului; de la albastrul dens, ca de ceară, al picturilor pompeiene, până la Chardin, până la Cézanne: ce biografie!»

Imaginar cromatic european

Conf. dr. Veronica GASPAR
Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti

Imaginea unei societăți este rezultatul unui proces de evaluare, dar este şi premisa raportării la o instanță temporală, fără referent concret, orientată dinspre trecut, instanță ideală spre care se tinde. Vectorul spațial, sincronic, ce defineşte poziția individului în grup, sau a societăților între ele, se intersectează cu vectorul temporal ce consfințeşte valoarea.

Muzica este limbaj?

Muzica ajunge la expresie şi transmite o stare fără a trece numaidecât şi printr-o semnificație. „Prinderea în cuvinte" conține paradoxul confundării ulciorului cu lichidul conținut; totuşi procesele de semnificare de care muzica se poate lipsi atunci când este resimțită, nu pot lipsi în situația în care ea este comunicată.

Pentru multe culturi, muzica precede şi generează limbajul. Limba zeilor sau limba Paradisului Original era cântată; îngerii dar şi *Kinnaras* din mitologia indiană sunt

creaturi jumătate oameni, jumătate păsări, muzicieni cereşti ce intermediază legătura dintre om şi Divinitate.

Desigur că şi structurile muzicale (în culturile evoluate) trimit la structuri mentale pre-existente, pe care sunetele şi alcătuirile ce le grupează – formele – tind, aidoma cuvintelor, să precizeze o idee.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, psihanalişti, în tradiția lui C.G. Jung, antropologi (C. Lévi Strauss) sau lingvişti (Roland Barthes), schițează o teorie semiologică a miturilor contemporane care, amintind şi de supraviețuirea unei mulțimi de rituri, efectuează o serie de cercetări despre statutul simbolic al fenomenelor culturale din prezent. Reducționismul lingvistic, mai degrabă decât cel atât de controversat al psihanalizei are, pentru o vreme, o scurtă hegemonie. Modelul structural lingvistic a părut a fi răspunsul la toate întrebările legate de om şi societate.

Dar după entuziasmul anilor ’60, cercetările ştiințifice şi analizele s-au reorientat către modele mai cuprinzătoare, mai puțin precizate şi mai aproape de granițele dintre domeniile de studiu. După orgolioase certitudini, întrebări de tipul dacă arta este, într-adevăr, un limbaj, încep să revină. Răspunsurile se formulează prudent în descrierea a două feluri de artă: centrate fie pe rolul de reprezentare, fie pe rolul de simbol pentru o anumită societate. Cei mai mulți cercetători au căzut de acord că valențele de comunicare ale artei sunt legate cu precădere de funcția simbolică.

Simbolul şi interacționismul simbolic se reinstaurează în fruntea sistemelor de gândire ale secolului al XX-lea, după ce fusese inițial umbrit de tendința pozitivistă anterioară.

Prin potențialul său de inter-relaționare şi prin ambiguitatea sa ce-i conferă elasticitate, simbolul rămâne deocamdată cea mai la îndemână “verigă lipsă” dintre disciplinele ştiințifice şi acea zonă din ce în ce mai incitantă care scapă de sub controlul gândirii pozitive, zonă ce uneşte

câmpul perceptiv individual cu spațiul imaginar al memoriei colective.

Care este lumea revelată de aceste simboluri şi cărei divinități îi mai aparține mesajul transmis? Între interstițiile limbii vorbite sau între formele care diferențiază vizual civilizațiile se păstrează stratul vechi energetic – forța care a generat formele. Acest strat – legat de tensiunea energetică şi emoțională primordială – este susceptibil a se reîncarna în conştiința simbolică a omului, generând forme de manifestare, cum ar fi limbajul muzical sau limbajul gesticulării elaborate din tradiția indiană.

Pe de altă parte însă, nu poți renunța fără o strângere de inimă la teoriile ce leagă ocult vorbitul de cântat fie şi numai din cauza splendidului eşafodaj poetic ce le leagă…

Parcurs diacronic

Într-un univers cultural în care simbolurile pot fi imediat decriptate, arta poate fi privită şi ca un limbaj, în care semnificațiile sunt precis conturate, limbaj menit a asigura comunicarea nu numai între cei vii, dar mai ales cu trecutul sau cu divinitatea.

Pe timpul când *Ethos*-ul determina muzica (asociată cu coduri comportamentale, anotimpuri, numere, vârste etc.), caracterul instituțional al sonorităților suprima posibilitatea de a te interoga asupra lor în alți termeni decât cei teologici. A învăța muzica nu era doar a învăța o aranjare compatibilă tehnic cu o normă, ci, mai ales, a pătrunde meandrele unui cod de semnificații nu întotdeauna coerent sau explicit.

În antichitate, ca şi în anumite culturi extrem-orientale (în care tradițiile s-au păstrat tocmai pentru că au permis conviețuirea şi existența concomitentă şi a altor forme de manifestare culturală), simbolurile desemnau un arhetip spiritual pe care-l traduceau precis. Grecia antică avea un sistem elaborat în care fiecare instrument, fiecare frântură de scară muzicală avea un *ethos* – o funcție precisă în societate.

Ethos-ul descindea dintr-o practică străveche magică şi taumaturgică, dar civilizaţia greacă îi conferea şi un atribut moral. Şi alte societăţi din vechime, de exemplu, celţii, presupuneau un rol direct al muzicii în reglementarea socială. Şi pentru aceştia, „muzica bună" sau „muzica rea" nu se judeca în termeni estetici, ci etici.

Tradiţia medievală a păstrat multă vreme acest mecanism în care teoriile despre similitudini şi interdependenţe dintre lucruri – directe şi fireşti în societăţile arhaice – în societăţile mai complicate, cum erau cele din perioada de sfârşit a Imperiului Roman sau din Europa medievală, s-au transformat în Mistere la care nu aveai acces decât printr-o ucenicie selectivă.

Pe măsură ce alegoria s-a transformat în simbol şi invocarea în evocare ritualul s-a complicat şi a devenit apanajul unei caste de iniţiaţi sau de dăruiţi în care Principiul Prim se estompează, arta devenind o problemă de virtuozitate ce necesită *învăţare* şi nu *iniţiere*.

În epoca modernă, conturată la sfârşitul secolului al XVII-lea, în care civilizaţia europeană devine unitară şi în care circulaţia oamenilor şi ideilor se îmbunătăţeşte simţitor, cultura, şi mai cu seamă artele, se diversifică până la nivel individual. Semnele unor mutaţii în păstrarea tradiţiilor sunt definite de exacerbarea individualităţii, nivelarea culturilor etnice, laicizarea progresivă, declinul Autorităţii în favoarea Ideii etc. Secularizarea culturii începută în Renaştere se desăvârşeşte şi iau amploare marile curente artistice centrate pe formă, curente care, curând, ajung să reprezinte ideea de noutate, de schimbare, de nemaiîntâlnit.

În această epocă, circumscrisă cronologic extinderii hegemoniei culturale a Europei de Vest, omul devine, pentru prima dată, reprezentantul propriei individualităţi. Atunci a început şi procesul de coexistare simultană a mai multor timpuri culturale; în societatea secolului al XIX-lea

conviețuind, alături de ateism, diferite forme mistice tradiționale sau oculte sau reînvierea confreriilor şi practicilor inițiatice medievale.

Muzica sfârşitului de secol XVIII şi începutului de secol XIX devine şi ea expresia unor individualități creatoare şi, ca şi în cazul altor arte, motorul principal devine originalitatea, ineditul şi nu conformitatea explicită la un arhetip transcendental. Solistul, care înlocuieşte în adorația publicului divinitățile evocate altădată, se reprezintă acum pe sine. El reiterează de pe o poziție individuală creația altor epoci şi a altor muzicieni. Fenomenul este demonstrat şi de o progresivă detaliere a semnelor din partituri, din ce în ce mai explicite şi mai complicate. Diferența dintre o partitură cu *neume* şi cea ultraspecificată a timpurilor moderne nu exprimă o evoluție de la vag la precis, ci este un indiciu al pierderii unui sistem de referință comunitar. Această evoluție demonstrează tocmai pierderea consensului prin entropia care a dus la extragerea muzicii dintr-un context simbolic.

Procesul evoluează concomitent cu desacralizarea ideilor şi pierderea semnificației simbolice a obiectului artistic. Contemplarea estetică sau analiza istorică a obiectelor de cult presupune ceea ce André Malraux numea "indiferența ideologică" cu care putem accepta în acelaşi muzeu alăturarea unui Crist cu o reprezentare din secolul al XII-lea a lui Buddha, alăturare ce altădată ar fi fost privită ca o blasfemie (un idol păgân alături de un sfânt).

În prezent, prin uniformizarea civilizației de consum şi a comportamentului social, se produc mutații fundamentale ce reconsideră permanent raportul dintre cultură şi specificitate. Civilizația începutului de mileniu III se caracterizează prin instabilitate – a criteriilor şi a valorilor. Nu doar revoluția comunicațională, concomitența spațială este implicată aici ci şi cea temporală. Timpul individual sau comunitar se diversifică. Epoci diverse, accesibile altădată doar prin inițiere şi

reconstrucție, sunt acum reactualizate şi puse la îndemâna tuturor. Iar severa îngustare a timpului hărăzit civilizațiilor umane se confirmă în ultimii ani, prin trecerea la o nouă epocă, aflată sub semnul digitalizării, în care rămâne de văzut dacă ritmurile de asimilare ale speciei noastre se pot armoniza cu un timp cultural specific sau dacă acesta nu va fi doar un alt hibrid cu rădăcini greu de precizat.

Aşadar, dezvoltarea căilor de comunicație a cuprins şi dimensiunea spațială şi pe cea temporală a culturii. În acest moment, în care granițele sunt desființate şi trecutul (înregistrat) coexistă cu prezentul, singurul drum rămas într-un con de umbră pare a fi cel înspre rădăcinile noastre.

Sincronizare. Multiculturalism versus păstrarea identității. Alegoria scării cromatice

Prin natura lucrurilor, orice examinare a *suprafețelor* culturale cade în superficialitate şi eclectism. Un atare demers încearcă însă a se sprijini pe *suprafețele de contact* între oameni şi prelungirea lor în obiectele înconjurătoare. Ultimele trei secole, desacralizate şi cu importante progrese în comunicații, aduc în prim plan problema contaminărilor formelor spirituale. Inițial, zestrea Europei pare a fi mai puternică; ea mai mult oferă decât primeşte, dar, treptat, influențe alogene încep să cuprindă şi spațiul propriu divizat între nevoia de păstrare a specificului şi cea de înnoire. Reprezentarea omului care-şi apără prejudecata nu este necesarmente transpozabilă automat în obtuzitate rasistă. Omul cultural este definit şi ca produs al prejudecăților sale sau ale grupului său. Mecanismul ține de mentalitatea culturală primitivă, ce-i drept, dar totuşi omenească, normală.

Foarte schematic, diferența dintre Est şi Vest s-ar putea defini şi prin relația între păstrarea patrimoniului şi comunicare interculturală. Astfel, modelul extrem-oriental îşi apără identitatea şi respinge contaminarea şi pierderea tradițiilor prin

concomitență multiculturală, pe când modelul tradițional european este evolutiv: tradiția este înlocuită şi detronată după o perioadă mai lungă sau mai scurtă în care domină în mod absolut.

Cuvântul „cromatic" nu uneşte, ci separă cultura vizuală de muzică. În vizual, termenul înseamnă culoare, respectiv, diferență. În muzică însă, semnificația „scării cromatice" este cu totul alta: vorbim despre un termen tehnic ce defineşte înşirarea unor sunete grupate exclusiv după înălțime, rezultatul împărțirii aritmetice a distanței dintre un sunet şi repetarea lui în registrul următor superior sau inferior. Spre deosebire de alte scări – rezultatul ordonării conținuturilor unor melodii reale –, cromatismul nu corespunde unor unități de sens şi nu are echivalent natural.

Elementele cromatice însă, numite „alterații" – termen ce implică şi conotații cu alteritatea –, sunt prezente structural în discursul sonor şi fac trecerea sau rapelul la alte structuri sonore, mai mult sau mai puțin învecinate care, pentru muzician, se numesc tonalități sau moduri, iar pentru ne-muzician sunt perceptibile ca micro-cosmosuri sonore distincte. În dozaje specifice, dirijate, ținând de complexitatea sau eclectismul limbajelor, acestea reprezintă diferența, *culoarea*, reîntâlnindu-se astfel cu cromatica vizuală în aceeaşi categorie semantică.

Extrapolând micul model structural oferit de muzică în ceea ce priveşte relația stabilitate (tradiție) – creativitate (inovație), modelele culturale se îmbogățesc prin permeabilizarea granițelor, prin schimburi, preluări etc., cu condiția păstrării acelor nuclee proprii ce le conferă identitate. Absolutizarea procedeului duce la creații artificiale ce pulverizează şi distrug identitatea. Aparent, masiva deschidere a politicilor culturale europene contemporane pare a oferi şanse tuturor formelor de manifestare artistică şi tuturor comunităților. Practic însă, tocmai absolutizarea acestei

deschideri şi lipsa totală a unui consens asupra criteriilor de valoare duc la aneantizarea şi uniformizarea oricărui nou venit, acceptat doar pentru că reprezintă – în mod egal – o regiune sau o minoritate. Valoarea potențială a unora se pierde în lista numerică, ordonată, nu matematic, precum scara cromatică, ci geografic sau sociologic (când nu patologic!). Frumoasa sintagmă „toți au dreptul" conține în sâmbure şi pe „nimeni nu are valoare". La aceasta se adaugă şi alegerea – localizată într-un anumit moment – a eşantionului cultural „reprezentativ", alegere, de cele mai multe ori, după criterii democratice, adică pe gustul masei ce oferă rating sau plata biletelor, sau după criteriile precare cultural şi vulgare ca gust artistic ale clasei de decizie politică, aşa cum am auzit că se întâmplă în unele țări... Şi astfel rămân necunoscute sau neobservate lumi artistice de o nebănuită frumusețe sau performanțe extraordinare ale câte unui artist, ascunse în producțiile aliniate alfabetic de nedoriți „reprezentanți" sau nivelate geo-politic – ca treptele gamei cromatice.

Şi România?

Care este situația culturii muzicale româneşti în Europa de astăzi, sau, ca să exprim una din sintagmele la modă, cum funcționează „vocea României în corul Europei reunite"?

În primul rând, trebuie menționat, chiar dacă pe scurt, că muzica românească nu înseamnă doar folclorul ci şi muzica profesioniştilor care sunt de mai bine de un secol deplin integrați în Europa. Totuşi, percepția generală asupra muzicii româneşti este mai curând legată de tarafurile țigăneşti, care au circulație şi notorietate europeană. Compozitori români care să participe activ în cultura muzicală europeană există, încă începând cu George Enescu – nu mulți, nu destul de mulți –, dar există. Interpreții însă au jucat roluri fundamentale în Europa; şi asta dacă l-am menționa doar pe Sergiu Celibidache, Dinu Lipatti sau Constantin Silvestri, ca să nu mai pomenim şi de numeroşii mari cântăreți, dar ei, în general, sunt socotiți

mari interpreți, nu şi români! Acest lucru se petrece în ciuda faptului că instrumentiştii emigrați masiv în anii ’70 şi ’80 ocupă, pare-se, cam 1/5 din orchestrele europene.

În ceea ce priveşte folclorul românesc însă, el reprezintă un interesant caz de menținere nealterată a tradiției specifice.

Muzica românilor a fost unul dintre misterioasele lianturi ce legau subteran, împreună cu limba şi credințele, societatea atomizată în comunități săteşti sau centre monastice izolate. Ea a rămas aproape nealterată timp de mii de ani, ani în care granițele politice şi culturale se schimbau permanent. Multiculturalismul diferitelor invazii sau stăpâniri nu l-au schimbat decât pe arii mici şi în foarte mică măsură. Această situație s-a menținut până când dezvoltarea căilor de comunicație a permis instaurarea dominației sistemului tonal central-european. Aculturația vestică instaurată mai timpuriu în Ardeal şi Banat, în secolele XVII-XVIII, s-a extins în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi asupra restului României. Caracteristicile intrinseci ale sistemului muzical vestic l-au făcut să fie primit cu entuziasm de populație, în special de clasele de sus şi de clasa de mijloc ce se forma atunci. El a devenit dominant absolut în oraşe, în şcolile de muzică şi s-a infiltrat chiar în muzica de cult, înlăturând în bună măsură tradiția bizantină păstrată din secolul al VIII-lea. Dar nu şi la nivelul satelor. Din punct de vedere muzical, societatea s-a împărțit atunci în două: muzica oraşelor (indiferent dacă uşoară sau grea, cu sau fără rapeluri la folclorul local) – supusă deplin modei vestice, pe baza sistemului tonal european – şi muzica satelor – păstrându-şi caracteristicile tradiționale.

Ascultătorii fiecăreia dintre cele două categorii au sfârşit repede prin a nu mai avea nimic în comun, în ciuda eforturilor uriaşe înspre reapropierea lor depuse încă de la începutul secolului al XX-lea de personalități luminate, în frunte cu muzicienii. Dar marele pericol de dispariție a folclorului românesc nu a început atunci, ci odată cu dezvoltarea tehnică

din secolul al XX-lea, ce, pe de o parte, a permis culegerea, fonotecarea şi păstrarea patrimoniului folcloric, dar, pe de altă parte, prin radio şi televiziune, a înlesnit procesul de contaminare şi degradare a acestuia. Folclorul românesc se mai păstrează nealterat doar în fonotecile institutelor de etnografie sau ale universităţilor, dar ca proces viu, este în curs de dispariţie.

Dacă muzica tonală europeană a fost resimţită ca prea străină de specificul naţional şi nu a trecut de enclavele săteşti tradiţionale, folclorul este astăzi periclitat de moda muzicală infiltrată în ultimii ani ai secolului trecut, de un amestec trivial de teme ţigăneşti, arabe şi folclor autohton, uniformizate metric de un vacarm stereotip. Pericolul de contaminare vine tocmai din cauza multelor similitudini de structură melodică cu modurile româneşti autentice, iar stereotipia acompaniamentului ritmic în sine creează, după cum se ştie, dependenţă. Se cuvine să menţionăm faptul că acest fenomen muzical generalizat nu se datorează etniei rrome, aşa cum se afirmă; folclorul autentic ţigănesc este şi el victima amestecului menţionat, chiar dacă rromii sunt principalul vector de răspândire a acestui mixaj în spaţiul nostru geografic.

Îndoieli şi certitudini

Periodic, repunerea în discuţie şi luminarea identităţii noastre din unghiuri diferite duce la reaşezări ale pre(-)judecăţilor noastre şi ne situează mai confortabil în lumea "dublului nostru invizibil" pe care-l resimţim atât de real atunci când ne raportăm acţiunile şi ideile la o instanţă purtătoare de sens.

Omenirea şi-a eşafodat identitatea pe certitudini orgolioase, cu toate că, nu o dată, istoria *ideilor* omenirii s-a sprijinit şi pe îndoială.

Dualismul, contemplarea alternativei sau contrariului, nu face parte din tradiţia istorică europeană ci, mai degrabă, din gândirea orientală, dar se întâlneşte totuşi şi în spaţiul cultural mediteraneano-european. Deşi în imaginea despre noi, înşine

ne place să ne comparăm cu stejarul (bradul, cedrul, mesteacănul…), se pare că oglinda societăților noastre ne arată de multe ori trestia sau bambusul. Aşadar, glosarea pe marginea imaginarului european trimite involuntar la o recântărire *sine ira et studio* a raportului între păstrare şi comuniune şi periplul acestui dualism în istoria omului în cetate.

Într-un anume sens, replierea în sine şi revizuirea rădăcinilor duce la experiența lui Xavier de Maistre (*Voyage autour de ma chambre*) care, izolat de *lume*, a avut privilegiul rar de a-şi contempla şi retrăi *lumile* propriei spiritualități.

Bibliografie selectivă:

▪ Ansermet, Ernest: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchatel, Ed. de la Baconnière, 1961.
▪ Atlan, Jacques: *Fonction et champs de la parole et du language*, Paris, Seuil, 1953.
▪ Chiciudean, Ion; Halic, Bogdan-Alexandru: *Noțiuni de imagologie istorică şi comunicare interetnică,* Bucureşti, Ed. SNSPA, FCRP, 2001.
▪ Daniélou, Alain: *Sémantique musicale. Essai de psychophysiologie auditive*, Paris, Hermann, 1967.
▪ Durand, Gilbert: *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul,* trad. M. Constantinescu, A. Bobocea, Bucureşti, Ed. Nemira, 1999.
▪ Durand, Gilbert: *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. Marcel Aderca, Bucureşti, Ed. Univers, 1977.
▪ Durkheim, Emile: *Formele elementare ale vieții religioase*, trad. M. Jeanrenaud şi S. Lupescu, Iaşi, Polirom, 1995.
▪ Eco, Umberto: *Pe urmele limbii perfecte în cultura europeană*, Constanța, Ed. Pontica, 1996.
▪ Francès, Robert: *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1949.

▪ Jung, Carl Gustav: *În lumea arhetipurilor*, traducere, prefață şi note de V. Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Ed. Jurnalul Literar, 1994.
▪ Nakamura, Hajime: *Orient şi Occident: o istorie comparată a ideilor*, trad. D. Luca, Bucureşti, Humanitas, 1997.
▪ Nemescu, Octavian: *Comunicare şi recepție muzicală* în *Arta modernă şi problemele percepției estetice*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1996.
▪ Sachs, C.: *The rise of Music in the Ancient World, East and West*, New York, W. W. Norton, 1943.
▪ Wach, Joachim: *Sociologia Religiei*, trad. Fl. Iorga, Iaşi, Polirom, 1997.

Albastru şi estetica facială

Dr. Magda ANTOHE
U.M.F. "Gr. T. Popa" Iaşi

Estetica facială reprezintă acel teritoriu unic de sensibilitate şi frumusețe umană, cu profund impact asupra comportamentului individului în societate, modificându-şi conceptul în funcție de epocă, cultură, spațiu.

Aspectul facial este esențial în stabilirea relațiilor interumane, tărâm de manifestare a emoțiilor, bucuriei, tristeții, suferinței, ale căror valențe de concret şi sublim rezidă în armonia dintre formă, culoare şi proporție.

Charles Auguste afirma că: ”evaluarea estetică este supusă influențelor sociale, familiale şi individuale, deci sensul esteticii pentru fiecare individ depinde de capacitatea sa de percepție prin care înregistrează obiectul observat, de intelectul şi afectivitatea sa prin care măsoară şi apreciază valoarea acelui obiect”.

De-a lungul anilor, refacerea armoniei faciale a evoluat de la tradițional la modern, modificându-şi caracterul din

întâmplător în necesar şi din facultativ în obligatoriu, în deplină concordanţă cu principiile estetice ce guvernează un anumit timp, în epoca actuală, defectele fiind din ce în ce mai puţin acceptate.

Despre esența frumuseții, Platon spunea că: "dacă este adevărat că lucrurile se modifică perpetuu, nu este mai puțin adevărat că esența frumuseții, frumusețea în sine, nu suferă nici o schimbare".

Frumusețea, această entitate completă şi complexă, cu tentă de eteric diferit percepută, rămâne în sfera de concept esențial, reunind elemente esențiale ale psihicului uman.

Din arealul coloristic, ca superpozabilitate la nivelul individualității faciale, teritoriu de expresivitate a universului de gânduri şi idei, sentimentele găsindu-şi reprezentarea deplină la acest nivel, albastrul, ca simbol al înaltului şi profunzimii, al inefabilului şi concretului, îşi găseşte pe deplin concordanța ideatică.

Albastrul materializează unic noblețea, caracteristică indisolubilă medicinei, care, la nivelul refacerilor faciale, este absolut necesar să se ridice la nivel de artă. Segmentul oral are un rol esențial în armonia facială, contribuind deplin la personalizarea refacerilor dento-faciale, oferind pacientului şansa de a zâmbi larg, această suavă manifestare a apropierii şi bucuriei de a fi.

După Frush, râsul poate fi atrăgător, poate contribui la crearea primei impresii despre înfățişare şi poate fi un factor ce influențează evident eul şi experiența de viață.

Stomatologia modernă restaurativă cultivă naturalul sub toate aspectele, substitutul, artificiul, integrându-se impecabil în echilibrul dento-somato-facial.

În ce priveşte alegerea culorilor, un punct de vedere deosebit de interesant este cel aparținând lui Goldstein: "Pentru ochiul neavizat, toți dinții sunt albi. Pentru medicul stomatolog, care trebuie să stabilească culoarea dinților artificiali în deplină

concordanță cu cea a dinților naturali, utilizând materiale restaurative dintr-o gamă foarte largă şi subtilă de culori, reprezintă o adevărată provocare perceptuală. Ştiința asortării culorilor este o adevărată artă şi presupune cunoştințe solide de fizică, psihologie şi matematică şi poate chiar filosofie".

Din punct de vedere clinic, alegerea culorii presupune mai mult decât selectarea unei mostre de culoare dintr-o cheie de culori, presupune înțelegerea naturii tridimensionale a culorii. Cele trei dimensiuni ale culorii având un ecou cert asupra esteticii faciale sunt: culoarea sau tenta, saturația sau intensitatea nuanței şi luminozitatea culorii.

Importantă în obținerea unei refaceri estetice este folosirea luminii şi umbrei. Lumina naturală este multidirecțională: ea dezvăluie structura şi aruncă umbre care dau dimensiunea de profunzime. Restaurările dentare pot să mimeze umbrele dinților vecini cu scopul de a crea un aspect care să se potrivească cu formele acestora.

La obținerea culorilor în cazul restaurărilor dentare, concură relația dintre culorile primare, culorile secundare şi culorile complementare. Culorile primare sunt roşu, galben şi albastru. Culorile secundare iau naştere prin amestecul dintre două culori primare. În funcție de proporția culorilor primare dintr-un amestec se va obține nuanța culorii secundare. Culorile complementare sunt cele care în mod direct sunt opuse una cu alta pe discul de culoare. O culoare primară este întotdeauna opusă unei culori secundare şi invers. Prin amestecul unei culori primare cu una secundară, efectul constă în neutralizarea ambelor culori şi apariția culorii gri.

În ceea ce priveşte *sensibilitatea la culoare,* după fixarea unei nuanțe un anumit timp pe un ghid de culoare, ochiul se acomodează şi devine influențabil. Din acest motiv, este recomandat ca, atunci când se alege culoarea, să nu se depăşească timpul de 5 secunde în fixarea unui eşantion de culoare, după care este indicat să se privească în altă parte sau

să se fixeze o suprafață albastră pentru scurt timp. Acest lucru duce la readaptarea vederii în cadrul porțiunii galben-portocalie a spectrului, cea mai utilizată în asortarea culorilor.

În timp ce emisia de radiații luminoase datorate energiei termice caracterizează incandescența, emisia de lumină de către o sursă rece se numeşte luminiscență.

În industria textilă, a hârtiei şi a detergenților, se utilizează substanțe fluorescente pentru a da iluzia de albeață. Dacă produsele sunt judicios alese, incolore, cu proprietatea de a absorbi frecvențele ultraviolete apropiate spectrului vizibil şi reemițând în banda albastră, este realizată "albăstrirea rufelor".

Această percepție are punctul de plecare într-un flux neexploatat de către ochi, care, transformat în lumină vizibilă, vine să corecteze materialul alb-gălbui. Adăugând o cantitate compensatorie de lumină albastră, se realizează un eşantion neutru şi luminos, "mai alb".

Examinați în lumina lui Wood, dinții naturali prezintă o flourescență alb-albăstruie. Se înțelege mai bine de aici noțiunea de albeață atribuită dinților luminați de lumina solară, bogată în ultraviolete şi care, în timpul examenului clinic sub lumina lămpii cu incandescență pare galbenă sau galben-portocalie.

Opacitatea reprezintă proprietatea pe care o are un obiect de a reflecta lumina care este difuzată pe el.

Din paleta extrem de largă şi diversă de materiale restaurative estetice, ceramica rămâne "regina neîncoronată a materialelor restaurative", oferind acea impresie de natural prin transluciditatea asemănătoare cu smalțul dentar.

În restaurările estetice este obligatorie aplicarea unui strat de material opac care să împiedice transparența materialelor subiacente, ca, de exemplu, metalul în construcțiile metalo-ceramice. Stratul de material opac nu trebuie însă să fie exagerat ca grosime, deoarece un strat prea gros ar duce la un aspect cretos.

Transluciditatea este proprietatea pe care o au obiectele de a absorbi lumina. Caracterul translucid conferă naturalețe unei reconstrucții dentare artificiale.

Cu ajutorul modificărilor de opac sau a pigmenților minerali, se vor regla cele trei atribute ale culorii:

- tonalitatea, adaugând pigmenți de pastă intensă;
- saturația, mărind cantitatea de colorant sau adăugând culoarea gri;
- luminozitatea: pentru a închide culoarea este uşor să se utilizeze pigmentațiile neutralizante ale culorii complementare (de exemplu, pentru a micşora galbenul se va utiliza violetul, pentru portocaliu, albastrul). Pentru a deschide culoarea, vom adăuga alb, dar va trebui să se țină cont de efectul denaturant şi, eventual, se vor adăuga pigmenți coloranți.

După coacerea stratului opac se face o primă apreciere. Dacă diferența de culoare este mică, se va putea reduce în "machiaj" stratul de opac într-o ardere separată.

Pe acest strat opac se va realiza *ceramica cosmetică.*

În acest stadiu de elaborare intervine o altă variabilă, transluciditatea, care influențează culoarea.

Reuşita echilibrului dintre culoare şi transluciditate nu este în întregime dependentă de tehnician, ci depinde în cea mai mare parte de grosimea acordată ceramicii (depinde de preparație).

Pe de altă parte, dacă se adaugă ceramicii translucide o culoare neopacă, pentru luminozitate, saturația va fi diminuată. Această situație se poate remedia amestecând ceramica cu pigmenți ai culorii considerate.

În cursul coacerilor succesive, se reduc diferențele de tentă.

În final, *machiajul de suprafață* poate fi util, dacă diferența de culoare nu este importantă. Prin acest mijloc nu este posibilă decât închiderea sau saturarea artificiului, dar nu şi creşterea luminozității sau spălarea culorii.

Incapabili de a imita structura dentară, vom căuta să creem iluzia, prin "machiajul" atât în profunzime, cât şi în suprafață.

Aspectul albăstrui pe care-l observăm în unghiurile proximale ale incisivilor, datorat refringenței proprii smalțului, nu va fi imitat de materialul ceramic dacât dacă vom dispune de pete de pigment albastru sub ceramica pentru smalț, oferind posibilitatea unui zâmbet, revărsare de bucurie sufletească, zbor înalt al aspirațiilor noastre de frumos.

Surâsul cald, personalizat, aripa de suflet tremurând în armonia trăsăturilor faciale, intersectate cu unde de albastru simbolizând visul, zborul, reflecția cristalină a lucidității, ne oferă imaginea frumosului, naturalului, purtând amprenta unică, inconfundabilă, a umanului.

Floare albastră

Prof. univ. dr. Al. HUSAR
Universitatea "Al. I. Cuza" Iaşi

Motiv predilect în opera sa, motivul „floare albastră” apare frecvent în poezia şi proza lui Eminescu, deopotrivă.

În *Sărmanul Dionis*, Dan, însoţit de iubita lui într-o luntre de cedru, coborau pe ascultătoarele valuri ale fluviului. El îşi rezima fruntea încununată de **flori albastre** de genunchiul ei, iar pe umărul ei cânta o pasăre măiastră. Cum observă analiştii, el e cel care poartă acum florile albastre, semnul fiinţelor şi eficienţei supranaturale, simbolul magic al puterilor care depăşesc strâmtul cerc al realului. Iubirea desăvârşită i-a eliberat lui toate forţele creatoare, dar i le-a comunicat şi ei, iubitei. De aceea, pe umărul ei cânta o pasăre măiastră.

Zânele ursitoare din *Miron şi frumoasa fără corp,*
Flori albastre au în plete,
Câte o stea în frunte poartă.

Floarea albastră din poezia apărută în *Convorbiri literare* (1 aprilie 1873) apare în ipostaza umană (a iubitei), şi în aceasta poetul adoptă, cum se admite îndeobşte **floarea albastră** ca motiv de circulaţie în romantismul german (**die blaue Blume**) lansat de Novalis. Există o **floare albastră** minoră în poezia lui Eichendorff pe care ştim că Eminescu a parcurs-o. Un critic pretindea chiar că ***Floare albastră*** eminesciană ar fi fost preluată de la acesta. Aserţiune „neîntemeiată", ne asigură însă Zoe Dumitrescu-Buşulenga.

Încă în anii '90, Anghel Demitrescu alătura floarea albastră din Heinrich von Öfterdingen de menţiunea ei în romanul lui Spielhagen şi de poezia lui Eminescu (*Epoca,* 19 oct. 1897), fapt negat de Bogdan Duică. În 1871, Eminescu îi scria lui Negruzzi că nu cunoaşte **Problematische Naturen** decât după nume („când mi-ai recomandat anul trecut ca s-o citesc"). Dar curiozitatea lui proverbială l-ar fi putut împinge să-l citească, admite Zoe Dumitrescu-Buşulenga invocând timpul dintre 1871, când mărturisea necunoaşterea lui Spielhagen) şi 1873, data apariţiei poeziei ***Floare albastră***.

După G. Călinescu, însă ***Floare albastră*** ar dovedi citirea lui Novalis („pe care n-am aflat-o până acum să-l fi însemnat undeva, dar de opera căruia trebuie să fi avut cunoştinţă măcar teoretică"). De acord cu Călinescu, Viorica Nişcov a publicat densul studiu ***Eminescu şi Novalis*** (raportul dintre Heinrich von Öfterdingen şi ***Floare albastră***). Aici „condiţia filosofică sub care se formează discursul poetic îndreptăţeşte apropierea dintre cei doi – nu conţinutul opţiunilor înseşi, diferite la fiecare dintre ei. Iubirea e soluţia absolută, cu valoare redemptorie, la Novalis, în vreme ce nu este decât un incident tranzitoriu care nu rezolvă imperfecţiunea, „tristeţea" condiţiei în contingent la Eminescu (deci tristeţea existenţei).

Adâncind paralela, şi la poetul român a existat un răstimp al marii încrederi în iubire ca soluţie redemptrice,

răstimp atât de îndelungat încât iubirea şi aspiraţia către ea să nu mai poată fi socotite ca un „incident tranzitoriu”, cum opina Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Dar în ***Sărmanul Dionis*** şi ***Călin – file din poveste***, semnificaţia poeziei ***Floare albastră*** se lămureşte poate puţin mai lesne – admitem – în ceea ce face deosebirea dintre ea şi **floarea albastră** a lui Novalis, care îi va fi slujit ca punct de pornire, de „declanşator”. Cert, Mathilde – suavă iniţiatoare în eros – totodată şi în thanatos – la Novalis – îl face pe eroul său „zbuciumat de o iubire înflăcărată”, apt de a deveni „cea mai fericită fiinţă de pe lume, iar pe deasupra bărbat vestit”. „Chipul care se apleca spre mine din potirul florii era chipul dumnezeiesc al Mathildei. O, ea este duhul întrupat al cântului… Ea îmi va fi sufletul meu cel mai adânc, păzitoarea focului meu sacru, *exclamă eroul său*. Ce eternitate a credinţei îmi simt în suflet! M-am născut doar spre a mă închina ei, spre a o sluji pururea, spre a o gândi şi spre a o simţi… Pentru Mathilde vreau să trăiesc, o veşnică credinţă să unească inima mea şi a ei…"

Novalis, aflat sub impresia violentă a morţii iubitei, pe care, fie şi în treacăt, o investeşte cu prerogativele sacre ale unui **mediator** între sine şi universul metafizic, stăpânit şi de nostalgia evaziunii în transmundan – şi Eminescu, atras de floarea albastră în sens antinomic distingem pe acest plan. Poetul, cufundat în stele / şi în nori şi-n ceruri nalte- în **transcendenţă** – am putea spune – răspunde apelului oponent al iubitei („În zadar râuri de soare / Grămădeşti-n a ta gândire / Şi câmpiile Asire / Şi întunecata mare”). Invitaţia directă Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite! cu amabila chemare Hai în codrul cu verdeaţă / Und-izvoare plâng în vale / şi ţinta ei … Acolo-n ochi de pădure / Lângă balta cea senină / Şi sub trestia cea lină / Vom şedea în flori de mure”, aşadar în contingent, în **imanenţă** – proiectează pe un ton intim, degajat însăşi idila: Şi mi-i spune atunci poveşti / Şi minciuni cu-a ta guriţă, / Eu pe-un fir de romaniţă / Voi cerca de mă iubeşti”, asigurându-l cu

dezinvoltură complice: De mi-i da o sărutare / Nime-n lume n-a s-o ştie, / Căci va fi sub pălărie / Şi-apoi cine treabă are!

Participant discret, aderent al ofertei, / Astfel zise mititica / Dulce netezindu-mi părul, / Ah! ea spuse adevărul: / Eu am râs, n-am zis nimica", - poetul consimte, surprins de dispariţia ei neaşteptată, în finalul idilei: Înc-o gură – şi dispare… / Ca un stâlp eu stam în lună! exclamând cu nonşalanţă: Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare! În fine, ireversibil, faptul morţii (al iubitei? al iubirii?) Şi te-ai dus, dulce minune / Ş-a murit iubirea noastră – într-un vers, cert, memorabil, motivează apoftegma, mult discutata sentinţă: Totuşi este trist în lume!

Editori, critici, profesori şi lingvişti, s-a putut spune, „au încins o horă savantă în jurul versului ultim al strofei finale în jurul cuvântului cu care începe: Totuşi este trist în lume sau **Totul** este trist în lume. Convorbiri, Maiorescu, Şaraga, Scurtu, şi cele mai numeroase ediţii au ***Totuşi***. Scurtu (de la 1912), Ibrăileanu, Dragomirescu ş.a. preferă ***Totul*.** Sfârşitul poeziei e poate mult mai profund prin ***Totuşi***, gândea Perpessicius. Iorgu Iordan se declara formal pentru ***Totuşi***, dar convertindu-l în sensul de ***Totul*** (nu ca adverb corelativ al lui **deşi**, ci ea pronume nedefinit **tot**, cu valoare substantivală). După Streinu, „deşi poetul consimte în dulcea injoncţiune a iubitei de a se retrage din lumea inumană a stelelor şi a norilor şi a cerurilor nalte", deşi s-a umanizat prin iubire, deşi a făcut o experienţă întreagă a fericirii omeneşti, deşi a trăit regenerator idealul **florii albastre**, ca sentiment al unui infinit mai luminos şi roborific decât acela al meditaţiei filosofice, „totuşi este trist în lume", iubirea însăşi fiind muritoare.

Oricare ar fi logica acestui final sau justificarea sa în context, indiferent de formula admisă (foarte probabil, mai convingătoare, **totuşi**) – admitem – dragoste, creaţie, metafizică, fabulos folcloric, iată câte valori şi semnificaţii originale se leagă de eminesciana **floare albastră**! La sfârşitul

unor atari considerații, privind una dintre cele mai puțin înțelese din poeziile lui Eminescu, în orice caz, „din poeziile cele mai expuse neînțelegerii” (Perpessicius), fără a mai invoca noi argumente, conchidem: Motivul **floare albastră**, simbol tainic, pentru romantici, „simbolul norocului, care umple întregul suflet, după care se tânjeşte, „după care se visează” (Brandes) primeşte în poezia lui Eminescu, prin statutul său, prin valențele sale în eternitate – o adâncime şi rezonanță demnă de mesajul intim al marelui nostru poet.

Reflexe culturale europene

Valentin CIUCĂ
Membru AICA*

Cultura românească nu a avut nicicând inhibiţii privind accesul în spaţiile vaste ale culturii occidentale, europene în ansamblul ei. Valorile noastre plămădite de meşteri zugravi de biserici, tipografi iscusiţi, cărturari cu vocaţia universalului au circulat de timpuriu şi au participat la un veritabil schimb de bunuri simbolice. De aceea, la bursa timpului, creativitatea autohtonă nu a trăit complexe de marginalizare şi nici nu a supralicitat virtuţile locului. Bunul simţ al măsurii se identifică peste tot ca o fundamentală lege nescrisă, ca o aspiraţie motivată de opţiuni şi fapte către spiritul clasic al armoniei şi

* AICA, Asociaţia Internaţională a Criticilor de Artă

echilibrului. Chiar dacă Moldova are incontestabile priorități şi certe valori, ele s-au produs şi afirmat pe fondul unei disponibilități profunde pentru comunicarea prin intermediul frumosului. Literatura populară, meşteşugurile, muzica şi artele vizuale, mitologia, arhitectura construcțiilor aulice sau de cult dovedesc un fertil sincronism pe orizontala timpului şi adeziunea profitabilă la sinteze şi sincronisme culturale uşor de identificat. Spiritul critic însuşi, manifestat la începutul epocii moderne prin mentorii **Junimii** şi revista **Convorbiri literare**, s-a definit şi şlefuit pe fondul unui generos schimb intercultural cu valorile Germaniei, Franței, Italiei şi altor areale culturale de mare impact în epocă.

În cazul artelor vizuale, saltul de la **zugravii de subțire** la artiştii cu instruire specifică în domeniu a cunoscut ca punct liminar autoritatea unor modele ilustre atât la München şi Berlin, Paris sau Roma. Prin autoritatea profesională a Academiilor de artă lecția lor s-a impus, lăsând însă loc destul afirmării propriei identități creatoare a artiştilor. Marile curente manifestate pe scena artelor au găsit mai întotdeauna ecou în spațiul românesc şi încă din a doua jumătate a veacului al XIX-lea identificăm prezențe culturale autohtone în selecții europene. **Nicolae Grigorescu** este, desigur, exemplul cel mai elocvent. Dintre ieşeni, **Gheorghe Panaiteanu, Emanoil Bardasare, Constantin Stahi, Octav Băncilă** şi încă mulți alții pot împlini o listă vastă şi prodigioasă.

Pornind de la asemenea remarci, s-a afirmat că România, în efortul ei de integrare europeană, are un substanțial avans față de alte domenii. Explicația posibilă vizează, în fapt, capacitatea creatorilor de a-şi exprima ființa profundă, identitatea şi ereditatea culturală. Cine vrea să afle adevărurile sensibile ale acestei identități trebuie să ne privească din perspectiva artei. Numai atunci, comunicarea reciprocă se va putea împlini dincolo de privirea grăbită şi superficială. O pledoarie persuasivă în sensul dialogului intercultural izbuteşte **Centrul ieşean de Informare Comunitară** de pe lângă

Biblioteca publică „Gh. Asachi” şi **Biroul de Informare al Consiliului Europei** la Bucureşti prin realizarea Proiectului de **Comunicare interculturală** sub genericul **Albastru**. În fapt, este vorba de o expoziție ambițioasă prin intenții, valoroasă prin rezultate. În proiect, cuprinderea complexității fenomenului cultural vizează itinerarea expoziției, conferințe, editarea de afişe şi cataloage specifice dar şi impactul asupra mediului comunitar, inclusiv reacția mediului de afaceri. Produsul artistic are o valoare şi ea trebuie expertizată corect şi atractiv în sensul sensibilizării interesului pentru apropierea de bunurile simbolice dincolo de comentariile profesioniste ale inițiatorilor. Caracterul public al artei nu exclude ideea de a coexista atât elita cât şi colectivitatea.

Aşadar, prin amabilitatea (inteligența pragmatică) a Camerei de Comerț expoziția consacrată aniversării a **50 de ani de la adoptarea Convenției europene a Consiliului Europei** asociază dezinvolt afişe şi fotografii specifice dar şi creația a doi artişti plastici mai puțin cunoscuți. Şansa oferită pictorului **Vasile Ghilan** şi graficianului **David-Daniel Şuvăială** a fost fructificată cu rigoare profesionistă şi nedisimulată speranță în reacția privitorilor. Pictorul **Ghilan** şi-a titrat lucrările pornind de la genericul expoziției, glosele sale plastice privind semnificațiile polisemantice ale albastrului trimițând atât în orizontul meşteşugurilor străvechi cât şi la semnificația simbolică a albastrului, aceea a perfecțiunii şi armoniei omului şi naturii. Compoziția realizează surprinzătoare relații între forme devenite embleme ale culturii româneşti şi universale iar alăturarea lor sugerează tocmai ideea continuității şi inventarului de valori al lumii. **Masa Tăcerii** şi **Coloana recunoştinței**, a **Infinitului** asociază expresia generică a omului şi, prin extensie, a umanității. **Gânditorul de la Hamangia** evocă accesul omului la idee şi la gândul întors către reflexivitate şi adevăr ca suport al progresului şi cunoaşterii. Totodată, siluetele feminine, coagulează interesul pentru continuitatea vieții şi a viului. Ochiul protector

veghează lucid asupra lumii iar muzica tălmăceşte în limbaj universal bucuriile, speranţele şi elanurile vitale. Chiar dacă, uneori, pictorul nu poate evita o notă daliniană, nu ajunge în prăpăstiile abisale ale spaniolului atât de celebru pentru viziunea angoasantă a unor obsesii. În general, pictura lui porneşte de la idee şi sfârşeşte în emoţie şi sentiment. Identific aici un parcurs ce-i poate conferi satisfacţia împlinirii artistice. În ceea ce-l priveşte pe **David-Daniel Şuvăială,** ambiţiile lui sunt raportate la capacitatea de a trata edificii publice europene, poate prea severe în alcătuirea lor de beton, oţel şi sticlă, cu o privire caldă şi sensibilă. Desenul lui e corect şi sugestiv, culoarea delicată şi expresivă. Nu exaltă tonurile, ci le menţine într-un fel de decentă culoare locală. Spectaculoase sub raportul modernităţii viziunii arhitecturale, ele devin tangibile prin medierea tandră a artistului.

Pledoaria pentru Albastru face evidentă nevoia de a ne reîntâlni fiinţa noastră culturală, a evalua corect ce ni se întâmplă şi de ce ni se întâmplă, pentru ce valori şi ce atitudini civice să optăm astfel încât **Planeta Albastră** să devină adevăratul Eden de unde să nu fim alungaţi niciodată…

Albastrul – culoarea ideii

Prof. Aura DVORACEK
Centrul de Informare Comunitară & Marketing
Biblioteca Județeană "Gh. Asachi" Iaşi

Prin universalitatea sa, prin puterea sa de a se constitui în suport al gândirii simbolice fără efort, fără delimitare geografică, la toate nivelurile ființei umane şi ale cunoaşterii, culoarea oferă cel mai potrivit liant al deferitelor societăți şi culturi. Ea este un ghid original şi eficace în înțelegerea civilizațiilor.

Departe de a se reduce la o realitate fizică a unei energii luminoase cuantificabile, orice culoare nu există de sine stătătoare decât cu condiția de a fi percepută. Deci, intervine deja memoria, cunoaşterea, subiectivitatea. Însuşi numele dat unei culori sau alteia face parte din percepția noastră. Or, acest nume depinde de o limbă, de o cultură, de un sistem de coduri şi valori, variabile în timp şi spațiu.

În sânul aceleiaşi civilizații, percepția culorilor evoluează şi ea, de-a lungul timpului. La aceasta, contribuie o multitudine

de factori: evoluția valorilor religioase, evoluția utilizării pigmenților; descoperirile fizicii; progresele din domeniul chimiei; evoluția modei, istoria picturii etc. Rezumând, studiul culorii ne conduce la o răscruce unde religia, morala, ştiința, tehnica, economia, estetica, lingvistica, politica se întâlnesc şi interacționează.

De ce albastrul ? De ce culoarea ideii?

Categoric, alegerea albastrului comportă partea sa de arbitrar, dar ca şi roşul şi verdele, această culoare este cea mai încărcată de simboluri, de afecte şi interpretări, şi toate acestea în domenii foarte variate.

Culoarea simbolică a infinitului, mării, cerului, perfecțiunii, absolutului, lumii spirituale, idealului, dragostei platonice, ideii europene de unitate sau **ideii** pur şi simplu, albastrul mai semnifică expansiune, libertate, calm, loialitate, profunzime, eternitate, linişte, vindecare şi spiritualitate. Este culoarea celor care îşi trăiesc afectiv viața, la cote înalte, chiar cu riscul de a ajunge la obsesie, totul fiind în funcție de "ofertele" mediului în care există.

O particularitate a acestei culori este dată de faptul că ea are nevoie, obligatoriu, de o culoare compensatorie, pentru că prea mult albastru ne dă senzația depresiei şi a nevoii de echilibrare. Albastrul este considerată a fi culoarea cea mai adâncă, privirea pătrunzând în ea fără a întâlni nici un obstacol, rătăcindu-se în nemărginire, ca şi cum culoarea ar încerca mereu să-i scape. Provocând această senzație, nu a fost greu să fie denumită "cea mai imaterială dintre culori", mai ales că natura nu o prezintă percepției decât alcătuită din transparență, dintr-un vid acumulat: vid al aerului, al apei, al cristalului, al diamantului. Ce se întâmplă, atunci când conştientizăm faptul că acest vid nu este delimitat de "lipsa" albastrului, ci este un mecanism precis, cu legi bine precizate?! Se ajunge la interpretările legate de mecanism şi precizie, albastrul devenind culoarea preciziei pure şi reci. Poate de aceea ea este

considerată a fi cea mai rece dintre culori, devenind simbolul necontestat pentru "rece".

După cum vom observa şi din albastrul tablourilor pictorului Vasile Ghilan, lipsa aparentă de consistenţă a acestei culori face ca, odată ce ea a fost aplicată pe o suprafaţă, să ne creeze senzaţia că acea suprafaţă nu mai există, despovărând sau, pur şi simplu, evaporând formele, deschizându-le unei viziuni imateriale, nemărginite. Se poate merge până la percepţia că în suprafaţa albastră dispar până şi sunetele... Mişcările devin motiv al "iniţierii" viziunilor, al descătuşării imaginaţiei, pierzându-şi consistenţa sub îmbrăţişarea culorii albastre iar sunetele devin propriile noastre şoapte. Poate că aici trebuie să căutăm sursa interpretărilor legate de "pasărea albastră a fericirii", cea mai accesibilă dar şi cea mai greu de atins.

Toate aceste percepţii ne prezintă culoarea albastră ca pe un simbol al visării şi creativităţii, al curiozităţii şi metodismului, prin "climatul" de irealitate sau suprarealitate căruia îi dă naştere, pe fondul unei stări de mişcare intuitivă, imperceptibilă, care împinge totul spre o rezolvare în sine a tuturor contradicţiilor şi alternanţelor, care ritmează viaţa umană sau aspiraţiile ce se desprind din ea.

Albastrul poate fi uşor asimilat dorinţei de permanentă depăşire a "jaloanelor" existente sau viitoare, într-o mişcare dirijată, care atrage omul către infinit şi îi trezeşte dorinţa de puritate şi setea de supranatural.

Primul cercetător care a relevat importanţa legăturii dintre culoare şi psihicul uman a fost Max Luscher. El ajunge la concluzia că, pe plan psihic, albastrul este culoarea ideii, în timp ce roşul este culoarea sângelui, a pasiunii, a sentimentului.

Din cele mai vechi timpuri a fost percepută "gravitatea" culorii albastre.

Egiptenii o foloseau pentru a aminti de moarte. Culoarea albastră era folosită ca fundal pentru alte elemente sugestive,

cum ar fi desenele în ocru roşcat specifice reprezentării judecăţii sufletelor. Acest "uz" al culorii albastre avea la bază şi credinţa că această culoare este culoarea "adevărului", albastrul având o valoare "cerească", sacră, reprezentând pragul ce îi desparte pe cei mulţi de cei care îi guvernează, de destinul mulţimilor, precum şi de lumea de dincolo.

La multe popoare, asocierea culorii albastre la diferite culori, are rolul de a pregăti o prezentare a luptelor, a rivalităţilor dintre cer şi pământ.

În nesfârşita stepă asiatică, unde nici o verticală nu "întrerupe" vederea, cerul şi pământul se află întotdeauna faţă în faţă, nuntirea lor născând toţi eroii stepei. Astfel, fondatorul marii dinastii mongole, Genghis Han, s-a născut din lupul albastru şi căprioara roşcată. Lupul albastru este şi Er Toshtuk, erou al gestei kirghize, care poartă o armură şi arme albastre. Legendele asiatice abundă în lei şi tigri albaştri.

La o scară mai mare sau mai mică, unii analişti au mers până la a asocia permanentul "contact" între albastru şi roşu cu prezentarea eternei înfruntări dintre cer şi pământ şi cu ideea culorilor politice care şi-au disputat şi îşi dispută stăpânirea lumii.

Vechii europeni, asemenea egiptenilor, au asociat culoarea albastră, azuriul, Câmpiilor Elizee. Alăturarea azuriului culorii aurii năştea matricea reprezentării voinţei, precum şi a puterii divine.

Simbolistica creştină considera culoarea albastră a bolţii cereşti ca fiind mantia ce acoperă şi ascunde divinitatea. De altfel, Zeus şi Iahve tronează cu picioarele aşezate pe culoarea azurie, adică de cealaltă parte a bolţii cereşti, despre care, în Mesopotamia, se spunea că este alcătuită din lapis-lazuli. Şi alte "aliaje" de culori au fost folosite pentru a marca delimitarea de zeitate sau ca "aparţinând lui Dumnezeu". Astfel, combinaţia între albastru şi alb a fost folosită aproape întotdeauna pentru a o reprezenta pe "Fecioara Maria". Astăzi,

alb-albastru exprimă detaşarea de valorile lumii terestre şi înălţarea sufletului eliberat din învelişul carnal, către Dumnezeu, adică, spre aurul care va întâmpina albul virginal, după ascensiunea sa prin albastrul ceresc. Mai mult, s-a ajuns până la a se delimita valorizarea legată de "viaţa de apoi", de "reîncarnare", prin credinţa în lumea de dincolo, datorită asocierii divinului albastru cu mortuarul alb, sau invers, ori, pur şi simplu, prin trecerea celui "închistat" în alb prin mantia albastră a graniţei dintre terestru şi divin. Desigur, într-o relaţie directă cu Fecioara, se poate identifica asocierea culorii albastre cu simbolul zodiacal al acesteia.

La vechii azteci este întâlnită o asociere directă între culoarea albastră şi soare. Pentru ei, albastrul cerului, albastrul de peruzea, este culoarea soarelui, pe care ei îl numesc "Chalchiuitl"- "Prinţ al Peruzelei". El vesteşte pârjolul, seceta, foamea şi moartea. Chalchiuitl este şi piatra de peruzea, de culoare verde-albastră, care împodobea rochia zeiţei reînnoirii. De aici, obiceiul aztec legat de funerariile prinţilor de a pune în locul inimii o piatră de peruzea.

Albastrul este şi blazonul casei regale a Franţei, de azur cu trei flori de crin de aur, statuând originea teogonală, supraterestră a Regilor Preacreştini. Tot aici, în Franţa, a luat naştere termenul de "sânge albastru", identificat cu originea nobilă, aleasă, divină.

În tradiţia hindusă, faţa de safir a Muntelui Meru – cea de miazăzi – reflectă şi colorează atmosfera în albastru. Se ajunge astfel, la identificarea albastrului cu puterea nemărginită, infinită, "dornică" de a fi atinsă măcar prin deţinerea unei pietre de safir, care va ajunge o piatră preţioasă regală ce simboliza puterea deplină.

Vechii evrei identifică culoarea albastră cu puterea infinită, care reprezenta pentru ei nemurirea. Pentru aceasta, lăcaşul nemuririi poartă numele de "Cetatea albastră"!

Pentru budismul tibetan, albastrul este culoarea lui Valrocana, a înțelepciunii transcendentale, a potențialității şi, simultan, a vacuității, a cărei posibilă imagine este cea a imensității cerului albastru. Lumina albastră a Înțelepciunii lui Dharma-dhâtu – legea sau conştiință originară – are o putere orbitoare, care deschide calea Eliberării, drumul spre aceasta fiind drumul spre şi prin cer. Şi la ei regăsim asimilarea acestei culori cu nemurirea, "Huang" (albastru) fiind culoarea cerului, lăcaşul nemuririi. Albastrul este culoarea Yang şi cea a Dragonului, a influențelor binefăcătoare.

Din punct de vedere lingvistic, limbile celtice nu au un termen specific pentru desemnarea culorii albastre. Astfel, în bretonă, galeză şi irlandeză, "glas" înseamnă albastru, verde şi chiar gri, în funcție de context, delimitarea exactă făcându-se doar dacă se consideră indispensabilă. În celtica latinizată, "glesum" este numele ambrei gri. Aceasta explică faptul că, la aceste popoare, albastrul este asimilat celei de-a treia funcțiuni, cea productivă şi artizanală, regăsindu-se la această culoare valori funcționale asemănătoare culorilor roşii şi albe, de delimitare socială. De aceea, femeile bretone se prezentau la ceremoniile religioase dezbrăcate (goale), cu trupul vopsit în albastru. Se pare că aceste femei nu erau căsătorite, deoarece în unele țări – astăzi, doar în Polonia –, casele cu fete de măritat erau vopsite în albastru, semnificând disponibilitatea ritualică.

La nivelul publicului larg, culoarea albastră are şi o interpretare negativă, simbolistica albastrului fiind legată de sublimarea dorințelor, lipsurilor, ablațiunilor, pierderilor.

Am încercat să vă oferim o incursiune prin diferitele interpretări ale simbolisticii albastrului, în ideea de a deschide calea interpretărilor punctuale, pe care cu multă bunăvoință, dragoste de frumos şi apreciere a rolului bibliotecii publice de factor major în integrarea europeană, le-au făcut invitații noştri, specialişti de marcă din domenii la fel de diverse ca şi

semnificaţia şi simbolistica acestei culori care ne cheamă către creativitate, către perfecţiune !

Sub genericul “Albastru”: Prin artă şi informaţie, în Europa!, v-am invitat la acest ciclul de conferinţe care, sperăm noi, nu se va opri aici, în încercarea de a vă oferi informaţii culturale pertinente, complete şi necesare în viaţa noastră, a tuturor, de zi cu zi.

De ce a fost ca să fim noi ***pionierii*** organizării unui asemenea tip de expoziţie **în România**?

Încercarea noastră ni s-a părut firească întrucât – în condiţiile actuale – consolidarea statutului de centru de educaţie permanentă a bibliotecii publice dintr-o comunitate, presupune şi educaţia publicului nostru la standarde europene. Pentru noi, specialiştii în biblioteconomie şi ştiinţa informării din bibliotecile publice, educaţia utilizatorilor noştri, a publicului larg care ne frecventează, în conformitate cu aceste standarde, nu se confundă cu simple declaraţii despre Europa, ci presupune o pronunţată intercunoaştere, deoarece vehicularea informaţiilor nu se face niciodată "fără chip şi nume".

Nu ne rămâne, acum, la finalul acestei prime "îndrăzneli", din această primă etapă a "călătoriei albastrului" în Iaşi şi în ţară, decât să sperăm că obiectivul nostru principal – promovarea unui nou mediu de comunicare culturală – a fost atins. În ce măsură? Dumneavoastră sunteţi cei care veţi aprecia!

PROGRAMUL MANIFESTĂRILOR

"ALBASTRU": Prin artă şi informaţie, în Europa" Expoziţie culturologic-documentară itinerantă, dedicată sărbătoririi a 50 de ani de la elaborarea Convenţiei Culturale Europene de către Consiliul Europei

MIERCURI, 5 MAI 2004

10.30 – ***Galeriile de Artă*** ale Bibliotecii Judeţene „Gh. Asachi" Iaşi – ***Conferinţa de presă***

Participă: organizatorii, managerul de proiect, artiştii vizuali, coorganizatorii, partenerii, partenerii media

11.00 – ***Galeriile de Artă*** ale Bibliotecii Judeţene „Gh. Asachi" Iaşi – **Deschiderea oficială a expoziţiei culturologic-documentare „Albastru", dedicată sărbătoririi a 50 de ani de la elaborarea Convenţiei Culturale Europene de către Consiliul Europei – Dl SPIRIDON CREŢU, Prefect de Iaşi**

11.30 – 11.50 ***Inaugurarea ciclului de conferinţe"Albastru": Prin artă şi informaţie, în Europa!***

Conferinţa 1*: „Albastrul european"* – Mariana Niţelea, Director al Biroului de Informare al Consiliului Europei la Bucureşti şi coorganizator al evenimentului

11.50 – 12.10 Conferinţa 2: ***„Albastrul toleranţei***" - Simona Tănăsescu, Consilier în Ministerul Culturii şi Cultelor din România, Direcţia Muzee, Colecţii, Arte Vizuale şi artist vizual

12.10 – 12.30 Passeport de Akif Hasan– Recită actorul EMIL COŞERU de la Teatrul Naţional „V. Alecsandri" din Iaşi

12.50 – 13.10 Conferința 3: ***„Albastrul în tehnică***” - Gabriela Olariu, inginer chimist, conservator la Biblioteca Județeană „Gh. Asachi” Iaşi

13.10 – 13.30 Conferința 4: *„Nuanțe de albastru în civilizație şi literatură*” – Simona Modreanu, Conf.dr. la Catedra de Limbă şi Literatură Franceză, Universitatea „Al. I. Cuza” Iaşi

13.40 - Cocktail

JOI, 6 MAI 2004

10.30 – 10.50 Conferința 1: ***„Floare albastră***” - Alexandru Husar, Prof.dr. la Universitatea „Al. I. Cuza” Iaşi

10.50 – 11.10 Conferința 2: ***“Albastrul – culoarea ideii”*** – Aurica Dvoracek, Prof., Manager cultural, Şef CIC & MK, Biblioteca Județeană “Gh. Asachi” Iaşi

11.10 – 11.30 Conferința 3: ***„Albastrul şi estetica facială***” - Magda Antohe, Dr. la Facultatea de Medicină Dentară a U.M.F. „Gr. T. Popa” Iaşi

11.30 – 12.30 Conferința 4: *„Imaginar cromatic european*” - Veronica Gaspar, Conf.dr. la Universitatea Națională de Muzică Bucureşti

12.30 – 12.45 Închiderea manifestărilor

13.00 – Cocktail

PROGRAM DE VIZITARE

IAŞI, CONSTANŢA, BUCUREŞTI

I. GALERIILE DE ARTĂ ALE BIBLIOTECII JUDEŢENE "GH. ASACHI" IAŞI
Luni – Sâmbătă: 9.00 – 17.00
Marți, Miercuri, Joi, Vineri: 9.00 – 20.00
Din data de 5.05.2004 până în data de 30.05.2004

II. CAMERA DE COMERŢ A REGIUNII UNU NORD-EST ROMÂNIA DIN IAŞI
Strada Cuza Vodă nr. 10
Luni-Sâmbătă: 8.00-20.00
Din data de 1.06.2004 până în data de 15.06.2004

III. BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „IOAN N. ROMAN" CONSTANŢA
Strada Mircea cel Bătrân Nr. 104 A
Din data de 18.06.2004 până în data de 18.07.2004
Luni: 13.00 – 20.00
Marți, Miercuri, Joi, Vineri: 8.00 – 20.00
Sâmbătă: 8.00 – 15.00

IV. MUZEUL LITERATURII ROMÂNE IAŞI, CASA POGOR
GALERIILE DE ARTĂ „POD POGOR-FIUL"
Din data de 21.07.2004 până în data de 20.08.2004

V. BIROUL DE INFORMARE AL CONSILIULUI EUROPEI LA BUCUREŞTI
Strada Alexandru Donici Nr. 6, Sector 2 Bucureşti
Din data de 21.08.2004 până în data de 20.12.2004

LISTA PARTICIPANȚILOR

A.INVITAT SPECIAL

STATELE UNITE ALE AMERICII
DETROIT, MICHIGAN

HERMINA G.B. ANGHELESCU, PH.D.
Conf. dr.
Wayne State University – The Library & Information Science program

B. COORGANIZATOR

BUCUREŞTI

MARIANA NIȚELEA
Director
Biroul de Informare al Consiliului Europei la Bucureşti

C. MINISTERUL CULTURII ŞI CULTELOR

BUCUREŞTI

SIMONA TĂNĂSESCU
Consilier Arte Vizuale şi artist vizual
Direcția Muzee, Colecții, Arte Vizuale

D. UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ

BUCUREŞTI

VERONICA GASPAR
Conf. univ. dr.

E. AUTORITĂȚI LOCALE

IAŞI

ROMEO CHELARU
Director
Prefectura Județului Iaşi

F. UNIVERSITATEA „AL. I. CUZA”

IAŞI

SIMONA MODREANU
Conf. univ. dr.
Catedra de Limbă şi Literatură franceză

ALEXANDRU HUSAR
Prof. univ. dr.
Facultatea de Litere

G. UNIVERSITATEA DE MEDICINĂ ŞI FARMACIE „GR. T. POPA”

IAŞI

MAGDA ANTOHE
As. dr.
Facultatea de Medicină Dentară

H. COMUNITATEA DE AFACERI

IAŞI
MAGDA ȚEPOI

Director regional
Camera de Comerț a Regiunii Unu Nord-Est România

RADU PRECUL
Acționar principal
S.C. Moldochim S.A.

VASILE MURARU
Director
Camera de Comerț a Regiunii Unu Nord-Est România

DIANA MOCANU
Director
S.C. PRINTCO S.R.L.

MIHAELA BREZEANU
Director editor
Agenția de publicitate PRALINE

I. CENTRE CULTURALE

IAŞI

JORGE ERNESTO GONZALEZ CONTRERAS
Director
Centrul Cultural al Americii Latine şi Caraibelor

GABRIELA LINDE
Prof. univ. dr.
Centrul Cultural German

ECATERINA PETREANU

Director
Centrul Consiliului Britanic

J. COMUNITĂȚI ETNICE

IAŞI

GITA NAVARI
Preşedinte
Comunitatea Italiană din România

ZARE NAZARYAN
Preşedinte
Comunitatea Armeană

MARICA PIEPTU-KOZA
Preşedinte
Comunitatea Elenă din Iaşi

ASTRID AGACHE
Preşedinte
Forumul Democrat al Germanilor

PINCU KAISERMAN
Preşedinte
Comunitatea Evreilor

IVANOF PETRU
Preşedinte
Comunitatea Ruşilor Lipoveni

K. CENTRE DE INFORMARE
IAŞI

GHEORGHE ONOFREI
Preşedinte
Centrul de Consiliere şi Dezvoltare Regională

MIHAI C. SUSANU
Manager
Centrul Euro Info Nord-Est România

CHRISTIAN GEORGE GUIGGIANI
Responsabil Proiect Centro Italia
Centrul de Informații Italia – România

CRISTINA RADU
Responsabil Proiect Centro România
Centrul de Informații Italia - România

EUGEN BUZEA
Director
Centrul de Informare Europeană

MARIUS CIPRIAN TOTH
Director Afaceri Europene şi Strategii
Grupul de Firme KOSAROM

L. MUZEE

IAŞI

LUCIAN VASILIU
Director

Muzeul Literaturii Române Iaşi

VAL CONDURACHE
Director
Complexul Muzeal Național „Moldova” Iaşi

MĂDĂLIN VĂLEANU
Muzeograf
Muzeul Chimiei „P. Poni”

M. BIBLIOTECI

IAŞI

MARIANA IGNAT
Director
Biblioteca Academiei – Filiala Iaşi

CAMELIA MANOLE
Director
Biblioteca Centrală Universitară

AURICA DVORACEK
Manager proiect, Şef CIC & MK
Centrul de Informare Comunitară & Marketing –
Biblioteca Județeană „Gh. Asachi” Iaşi

ELENA LEONTE
Director
Biblioteca Județeană „Gh. Asachi” Iaşi

LUANA TROIA

Director
Biblioteca judeţeană „Gh. Asachi” Iaşi

CATINCA AGACHE
Director
Biblioteca Judeţeană „Gh. Asachi” Iaşi

N. ORGANIZAŢII NEGUVERNAMENTALE

IAŞI

DINA LOGHIN
Preşedinte
Fundaţia Şanse Egale pentru Femei

DAN JUMARĂ
Director
Societatea Culturală „Junimea '90”

CONSTANŢA APETROAIEI
Preşedinte
Fundaţia „Viaţa”

IRINA BARBĂLATĂ
Preşedinte
Fundaţia Pro Women

CARMEN GÎRBEA
Director executiv
Aşezământul Comercial Românesc

O. PARTIDE POLITICE

IAŞI

MARIA CĂBĂLĂU
Vicepreşedinte
Organizația Femeilor Democrate – Filiala Iaşi

P. MASS – MEDIA

IAŞI

SIMONA MIHĂILĂ
Director
TV BIT

VALENTIN CIUCĂ
Director
Societatea Română de Radiodifuziune – Radio Iaşi

MIHAELA BREZEANU
Director
MarkMedia.ro – Revista de Marketing şi Comunicare în Afaceri

DAN RADU
Director general
Ziarul de Iaşi

OLTIȚA CÎNTIC
Redactor
Evenimentul

VANDA CONDURACHE
Director
TVR Iaşi

TITUS CEIA
Producător de televiziune
TELE'M Iaşi

DANA PETREA CEIA
Redactor
TELE'M Iaşi

OANA C. RUSU
Redactor
24 : ORE

DAN POSTOLEA
Redactor
Ziua de Iaşi

FLORIN ZAMFIRESCU
Director
Lumea Ieşeanului

ELENA DAVID
Director
Jurnalul de Est

LOREDANA TODERICĂ
Consilier marketing
Radio NORD EST

BUCŞĂ CĂTĂLIN
Redactor
Radio Iaşi

EMANOIL ARHIP
Redactor
Radio Iaşi

LISTA PARTENERILOR

I. PREFECTURA JUDEȚULUI IAŞI
Prefect Prof. dr.
SPIRIDON CREȚU

II. PRIMĂRIA MUNICIPIULUI IAŞI
Primar
GHEORGHE NICHITA

III. INSPECTORATUL ŞCOLAR AL JUDEȚULUI IAŞI
Inspector general
MIHAI DUMITRIU

IV. CAMERA DE COMERȚ A REGIUNII UNU NORD-EST ROMÂNIA
Director regional
MAGDA ȚEPOI

IV. AGENȚIA DE PUBLICITATE PRALINE IAŞI
Director
MIHAELA BREZEANU

V. S.C. PRINTCO S.R.L.
Director
DIANA MOCANU

VI. MUZEUL LITERATURII ROMÂNE IAŞI
Director
LUCIAN VASILIU

VII. COMPLEXUL MUZEAL NAȚIONAL „MOLDOVA” IAŞI

Director
VAL CONDURACHE

VIII. BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„IOAN N. ROMAN”CONSTANȚA
Director general
LILIANA LAZIA

IX. FUNDAȚIA ”ŞANSE EGALE PENTRU FEMEI” (ŞEF)
IAŞI
Preşedinte
DINA LOGHIN

PARTENERI MEDIA:

MARKMEDIA.RO
Director
MIHAELA BREZEANU

TV BIT (ANTENA 1)
Director
SIMONA MIHĂILĂ

SRTV IAŞI
Director
VALENTIUN CIUCĂ

ZIARUL DE IAŞI
Director
DAN RADU

MECENA
ACESTUI EVENIMENT CULTURAL ÎN PREMIERĂ ROMÂNEASCĂ ESTE DL ALMAST

SPONSORI

DL RADU PRECUL,
ACȚIONAR PRINCIPAL LA MOLDOCHIM S.A.

DL FLORENTIN BUSUIOC
EDITURA VASILIANA ’98 DIN IAŞI

Simboluri şi arhetipuri culturale prezente în pictura lui Vasile GHILAN

***Aer*:** Al patrulea element esenţial al vieţii din vechile cosmogonii ale lumii (alături de apă, foc, pământ). Este asociat stihiei pure şi purificatoare, mişcării permanente, vitezei (iute ca vântul), suflului vieţii, înălţimii cerului, luminii astrale, libertăţii, principiului masculin activ şi fecundator. Puritatea, limpezimea şi transparenţa aerului nu sunt privite ca un gol glacial; aerul e un vehicul al luminii, mediu al vibraţiei sunetelor şi culorilor, al elevaţiei şi purificării.

***Albastru*:** Culoarea simbolică a infinitului, cerului, perfecţiunii, absolutului, lumii spirituale, idealului, dragostei platonice. Este şi culoarea păsării fericirii, florii visurilor şi aspiraţiilor romantice în literatura multor popoare. Albastrul, rece şi inaccesibil, e culoarea depărtării de lumea reală şi de viaţă (necropolele egiptene erau acoperite cu albastru). Sub aspectul ei tandru este o culoare feminină.

***Ametist*:** Piatră semipreţioasă, varietate violetă de cuarţ; numele acestei pietre de culoarea vinului este de origine greacă şi înseamnă "treaz, nebeat" (pe baza presupunerii că are puterea de a preveni beţia). Este piatra purtată de episcopi, ca păstori ai sufletelor, care trebuie să vegheze împotriva oricărei beţii, inclusiv a celei spirituale. În creştinism, datorită faptului că, privit din trei părţi diferite, ametistul îşi schimbă culoarea, este şi simbolul Sf. Treimi: purpuriul-simbolul Tatălui, violetul-simbolul smereniei şi al umilinţei (Dumnezeu Fiul), trandafiriul – simbolul iubirii (Sf. Duh).

***Apă*:** Unul din cele 4 elemente esenţiale din care s-a creat universul în miturile cosmogonice ale popoarelor lumii. Simbol al materiei prime, al stihiei regenerării şi al izvorului vieţii.

Apa este un simbol ambivalent: substanța primordială din care iau naştere toate formele şi în care ele revin prin regresiune.

Basmele noastre vorbesc de apă vie şi apă moartă. E stihie purificatoare (apa lustrală). Apa este asociată principiului feminin matern şi lunar, inconştientului, tenebrelor psihismului feminin, adâncurilor psihismului uman. E arhetipul tuturor legăturilor; e liant universal, dar şi un element care separă şi dizolvă. E un simbol al inconstanței şi perisabilității formelor şi al scurgerii neîncetate a timpului. Se opune focului masculin şi lumii minerale *("Apa trece şi pietrele rămân"*).

***Ascensiune*:** Mişcarea de jos în sus, fie că e urcarea unui munte, urcarea treptelor unui templu, ridicarea în aer etc., reprezintă o elevație spirituală, o depăşire a condiției terestre, o mişcare de sfințenie şi de autodepăşire, o apropiere de valorile absolute ale cerului.

***Baghetă*:** Bagheta magicianului, nuiaua de alun, bastonaşul subțire din lemn sacru, bâta păstorului, toiagul pelerinului, cârja episcopală, sceptrul regelui, caduceul lui Hermes sau tzrsul lui Dionysos, toate fac parte din constelația simbolurilor puterii supraumane, venind din cer sau de la demoni. Ele sunt o metonimie (sinecdocă) a arborelui cosmic (axis mundi) sau a arborelui vieții, dar şi un simbol falic, reprezentând principiul activ şi fertilizant.

***Bou*:** Românii (Tipol, Haşdeu) consideră boul un animal plăcut lui Dumnezeu. Boul este înrudit şi poartă o parte din semnificațiile simbolice ale taurului, bourului (într-o variantă mai domesticită) şi se asociază cu bunătatea, blândețea, calmul, truda şi sacrificiul. Apare în multe rituri agrare ale românilor cu funcții fecundatoare şi apotropaice (cf. Pluguşorul, Înstruțarea boului etc.). Boul este emblema Sf. Evanghelist Luca.

***Brazdă*:** Fâşia de pământ tăiată şi răsturnată de plug este integrată complexului mitico-simbolic al aratului şi semănatului, asociate actului sexual şi fecundității. E un simbol

feminin: aratul şi semănatul erau îndeletniciri exclusiv masculine. Brazda conține şi simbolul cercului, ca mijloc magic de apărare şi ocrotire. Brazda trasă de plug e nelipsită din legendele întemeierii; e un act magic de nestăpânire asupra teritoriului şi de cosmicizare (culturalizare) a spațiului, dar şi un brâu ocrotitor împotriva invaziei forțelor haosului. În satele noastre, până aproape de timpurile moderne, asemenea brazde se trăgeau în caz de ciumă, holeră sau alte molime şi năpaste. Brazdă se mai numeşte şi bucata de pământ înierbată pe care poporul o aşază în fața caselor în dimineața de Sângeorz, simbolizând ivirea primăverii şi credința că Sf. Gheorghe deschide pământul pentru roduri.

***Brănduşă*:** Este floarea ce răsare imediat după topirea zăpezii (brânduşa de primăvară - Cracus heuffelinos) sau toamna târziu (brânduşa de toamnă - Calchium autumnale), de culoare liliachie; marchează începutul şi sfârşitul sezonului cald şi al ciclului vegetal. Este culoarea vieții şi a morții. Numeroase legende ale metamorfozei unei fete în această floare vădesc caracterul ei de simbol fitomorf al spiritului strămoşului mitic. Uneori se confundă cu brebenocul (din care se făceau cunune de mireasă) sau cu ghiocelul - simbol al primăverii.

***Buric*:** Asocierea simbolică a corpului uman (microcosmos) cu universul (macrocosmos) corespunde ideii centrului pământului, de unde expresia "buricul pământului" (în greceşte, *omphalos,* în sascrită, *nabhi*). De aici şi una din tehnicile de concentrare a budiştilor şi a călugărilor atoniți (buricari) – contemplarea propriului buric. Buricul pământului este un centru sacru, de întâlnire a forțelor cerului şi pământului, marcat în vechime prin semisfere de piatră (lat. Umbos, piatra de hotar şi umbilicus, buric), dar şi locul de pătrundere în adâncurile pământului. Buricul e şi simbolul naşterii (Adam şi Eva nu l-au avut, fiindcă nu s-au născut, ci au fost zidiți de mâna lui Dumnezeu).

Buturugă: Bucată de lemn cu sau fără rădăcini; în plan mitologico-simbolic, reia simbolismul arborelui (pomului). În formă de copac cu crengile retezate (prepeleac), ca buştean tăiat din care se fac masa şi scaunele din curte, ca buştean-tăietor pentru lemne, sau ca instrument năzdrăvan al basmelor (Buşteanul lemnelor) se înscrie în practici rituale şi credinţe ce atestă venerarea buşteanului ca întruchipare a strămoşului mitic şi ca altar păgân (cf. arderea buturugii de Crăciun, cununia la tăietor). Zicala „Buturuga mică răstoarnă carul mare" reflectă forţele energetice atribuite buturugii.

***Caduceu*:** Este emblema universală a ştiinţei medicale. Lat. Caduceus/caduceum, sceptru în formă de baston încolăcit de doi şerpi, semn distinctiv al lui Hermes (Mercur), patronul comerţului, mesagerul zeilor şi interpretul (hermeneutul) lor în lumea celor vii şi a celor morţi. Caduceul e un simbol falic, iar cei doi şerpi încolăciţi exprimă echilibrul dinamic al forţelor cosmice: focul şi apa, curentul ascendent şi curentul descendent.

***Candelabru*:** Suport pentru lumânări, bogat ornamentat, cu mai multe braţe suspendat de tavan sau pus pe un piedestal (sfeşnic, policandru) e un simbol al luminii spirituale, al vieţii, al speranţei şi al salvării. Menora(h) – candelabru cu şapte braţe al evreilor – e pus în legătură cu cele 7 planete, cu cele 7 ceruri, cu cei şapte ochi a lui Yahve îndreptaţi spre pământ etc.

***Cap*:** Este simbolul principiului activ, inteligenţei, autorităţii de a guverna. Craniul e asemănat cu o sferă cerească iar ochii sunt aştrii. I se atribuie un caracter sacru, deoarece este considerat sediul spiritului, al sufletului şi al forţei divine (manei) ce zace în om. De aici obiceiul tăierii capului inamicilor ca pradă de război sau luarea scalpului la unele triburi războinice. Policefalia fiinţelor mitologice e o metaforă a puterii, a forţei miltiplicate. Populaţiile primitive conservau craniile umane sau animale, vopsindu-le în roşu (ocru) cu credinţa că ele reprezintă un gen de "sămânţă a vieţii".

***Car*:** Vehicul pe roți, cu tracțiune animală, carul a preluat simbolismul *roții*, ca semn al soarelui, al navei, precum şi pe cel al animalelor de tracțiune (calul, boul). Este vehiculul zeilor solari şi ai eroilor mitici (Apollo, Sf. Ilie). Semnifică forțele cosmice coborând din cer pe pământ: carul Cybelei asupra ogoarelor, cel al Afroditei coborând asupra dragostei, cel al lui Marte coborând asupra câmpului de luptă. Carul este şi un vehicul spiritual, de aceea conducerea lui era o artă prin care prinții îşi manifestau virtuțile lor de conducători, capacitățile lor de a struni patimile interioare. Carul (ca şi nava) face legătura dintre două lumi, iar conducătorul său poate fi ambasadorul simbolic al lumii de dincolo sau un sol ce pleacă din lumea celor vii în lumea umbrelor. Ambivalența acestui simbol al victoriei (carul triumfal), al abundenței (carul alegoric), dar şi al morții (carul mortuar) explică şi prezența sa în sărbătorile de carnaval (carrus navales), la nuntă sau la alte ceremonialuri comunitare la celți şi scandinavi.

Carte: Este simbol al științei, cunoaşterii, al universului, mediator al transcendentului. În conştiința mitică i se atribuie o origine divină. În unele secte ale inițiaților, *Liber Mundi* (Cartea Lumii) este un arhetip din care au reieşit alte cărți. *Cărțile sibiline* la romani conțineau răspunsuri divine, la egipteni erau "ghiduri" pentru sufletele defuncților. Deschiderea, parcurgerea şi închiderea unei cărți au sensuri filosofico-simbolice legate de cunoaştere, de creație şi de stare a materiei. Cartea închisă este un simbol al lumii nonmanifeste sau al haosului primordial. Cartea deschisă semnifică materia fecundată de spirit, lumea în întreaga ei varietate de forme şi culori. Atât scrierea unei cărți, cât şi tipărirea (ilustrarea, ornamentarea etc.) au valențele simbolice ale unui act cosmogonic.

***Călătorie*:** Simbolul căutării, descoperirii, inițierii, perfecționării, cunoaşterii. Relevant, din acest punct de vedere, este periplul lui Ulise. Călătoria e întotdeauna desprinderea de

un centru sau căutarea unui centru, o devenire spirituală. Este şi expresia dorinţei profunde de schimbare şi de căutare a unui tezaur (material sau spiritual). Cea mai dificilă călătorie a omului e căutarea adevărului, iar ultima e *moartea* (călătoria "dalbului pribeag" din bocetele româneşti). Călătoria e tema preferată a tuturor literaturilor lumii.

***Cer*:** ”O simplă contemplare a bolţii cereşti uneori este suficientă pentru a declanşa o experienţă (Eliade, *Le sacre*). De aceea, cerul este un simbol cvasi-universal prin care se exprimă credinţa într-o forţă divină, creatoare a universului ce garantează fecunditatea pământului. Însuşirile sale observabile: îndepărtarea, imuabilitatea, grandoarea, frumuseţea sublimă s-au contopit în conştiinţa mito-poetică şi religioasă cu o seamă de caracteristici axiologice: transcendenţă, superioritate, forţă, creativitate, perenitate, sacralitate etc. Cerul e un principiu activ, de regulă masculin, spiritualizat; e un fel de "suflet al Universului". Ca regulator al ordinii cosmice, cerul e sediul Zeilor uranieni şi tatăl regilor. Ca întruchipare şi ca sediu al forţelor superioare, cerul e de multe ori structurat ierarhic: există 7, 9, 12 ceruri suprapuse. Mitul căsătoriei cerului cu pământul e cunoscut pe toate continentele lumii. Cerul e un simbol al conştiinţei şi al absolutului aspiraţiilor şi sediul paradisului: „Tot ce-i pe pământ – crede poporul român - se naşte şi moare; nimeni nu poate opri asta. Ce-i în cer e veşnic; acolo-i locul bun: cu lumină, cu pomi şi cu dulceaţă; acolo Dumnezeu e aproape” (E. Bernea, 1985). În virtutea unei concepţii sofianice, (a "transcendenţei care coboară"), specifice poporului român (L. Blaga), există credinţa că la anumite date ale anului (de Crăciun, de Paşti, de Sf. Gheorghe) „cerul se deschide” şi lumea noastră ia contact cu lumea de dincolo, căpătând puteri şi frumuseţi noi.

***Cerc*:** Cercul ocupă un loc important în cadrul simbolic al figurilor geometrice, alături de centru, cruce, pătrat şi triunghi. Este simbolul perfecţiunii, omogenităţii, mişcării imuabile şi

terne care nu are nici început, nici sfârşit. Pe plan cosmic, simbolizează cerul, în opoziţie cu pătratul care e simbolul pământului. Este şi simbolul timpului, al veşnicei reînceperi, redate în plan iconografic prin imaginea şarpelui ce-şi muşcă coada. Cercul limitează un spaţiu, dar mişcarea de rotaţie care formează acest spaţiu este potenţial infinită. Cercul reprezintă zeul şi creaţiunea sa. Cercul e o metonimie a zeului: zeul-soare e un cerc (coroana discoidală a lui Rê, discul cu aripi al lui Aton etc.). E simbolul dragostei creştine, în centru fiind Dumnezeu, iar credincioşii vin spre el din perisferă. În iconografia creştină, Dumnezeirea e reprezentată adesea ca o cruce în cerc; această figură reprezintă şi cercul cu cele 4 direcţii ale spaţiului. Cercul împărţit în două: ziua şi noaptea, vara şi iarna, yang şi yin. Cercul cu aripi în interior: androginul. Cercuri unite: unirea dintre cer şi pământ. De asemenea, se remarcă legătura aproape universală a cercului (şi altor figuri rotunde) cu principiul feminin. La majoritatea popoarelor lumii, cercului i se atribuie o putere magică de apărare. De aici derivă locuinţele şi aşezările circulare, forma circulară a stânelor, taberelor de luptă, precum şi tragerea unei brazde magice în jurul caselor şi satelor, în caz de pericol. Toate mişcările de înconjurare a unui obiect sacru (circumvenire, circumducţie şi circumgestaţie) au un caracter ritual, izvorât din simbolismul cerului.

***Cheie*:** Mai întâi, simbolismul cheii se află, în legătură cu dubla funcţiune a acestui obiect: a închide şi deschide intrările. Ea semnifică misterul, dar şi cunoaşterea acestui mister, accederea la secrete, confidenţă, iniţiere. În acelaşi timp, este simbolul puterii unor fiinţe divine (cheia Sf. Petru) sau lumeşti (oferirea cheii oraşului unui învingător sau cetăţean de onoare). În psihanaliza lui Freud, cheia e un simbol falic, supoziţie susţinută şi de unele argumente de ordin etnologic, întrucât la o serie de popoare (la japonezi) e simbolul abundenţei şi

prosperității, iar cheia şi lacătul reprezintă complementaritatea principiilor masculin şi feminin.

***Cicoare*:** Floare albastră heliotropă cu frecvente apariții în legendele mitologice româneşti despre Soarele îndrăgostit de o pământeancă. Ca pedeapsă pentru refuzul dragostei astrului zilei ("veşnic călător") sau pentru nesăbuința ei de a aspira la o asemenea dragoste inegală este transformată în cicoare. E simbolul dragostei neîmpărtăşite, al visului neîmplinit, dar şi al ataşamentului fără margini. Cicoarea este folosită în unele farmece de dragoste şi utilizată ca plantă medicinală.

***Cinci*:** La multe popoare numărul cinci este un număr sacru şi are o bogată simbolistică în unele sisteme de gândire mitică şi filosofică. E unul din numerele centrale în gândirea pitagoreică, în arhitecrura gotică, în simbolistica alchimistă şi masonică. În Biblie, numărul cinci este frecvent întâlnit: cinci cărți ale lui Moise, cinci pâni cu care Iisus satură cinci mii de oameni, cinci răni ale Domnului etc.

***Ciocan*:** Simbol al puterii, al forței brute, al pedepsei. Ciocanul este o armă a zeilor uranieni, stăpâni ai furtunii şi fulgerului şi instrument al zeilor fierari. Este un simbol falic, asociat fecundității.

***Clepsidră*:** Simbol al curgerii inexorabile a timpului spre moarte. Cele două părți ale clepsidrei corespund cerului şi pământului, iar firul de nisip este legătura dintre ele; prin răsturnare, sensurile acestei legături se inversează.

***Cocoş*:** Pasăre ce se asociază bărbăției şi curajului în luptă, predominanței principiului masculin. În mitologiile lumii, cocoşul este un simbol solar. El întruchipează lumina, cu toate valențele ei cosmice şi spirituale. Este un animal apotropaic, apărător atât împotriva spiritelor rele, cât şi împotriva bolilor de tot felul. Efigia lui se pune pe turlele bisericilor şi clopotnițelor, unde simbolizează "veghea sufletului în adăstarea sosirii Duhului, a zămislirii Marii Aurore" (Durand).

***Coloană*:** Prin verticalitatea sa, coloana simbolizează ascensiunea, legătura dintre cer şi pământ, depăşirea condiției terestre. Ea împrumută simbolismul arborelui vieții şi axei lumii. Ca întruchipare a forței zeilor şi eroilor, coloana e simbolul victoriei. Izomorfă coloanei vertebrale a omului, în plan spiritual coloana marchează etapa afirmării de sine a personalității, punând în evidență tăria de caratecr şi sacrificiul de sine.
***Copil*:** Simbol al inocenței, al purității, al promisiunilor viitoare, asociat stării primordiale a omului, înaintea căderii în păcat. În mitologia diferitelor popoare găsim tema pruncului divin, orfan, părăsit de oameni, dar iubit de zei.Copilul e asociat cu soarele care reînvie, apărând pe cer în fiecare dimineață, mereu tânăr.
Corn: Cornul simbolizează puterea, fiind asemănat cu cornul Lunii, sau cu razele Soarelui. Aceasta este şi semnificația coarnelor atribuite unor personaje divine (Moise-în sculptura lui Michelangelo) sau malefice (Dracul), precum şi al coarnelor purtate pe coiful luptătorilor din diferite țări sau a celor purtate pe capul vânătorilor din Africa şi America. Cornul e şi un simbol al abundenței şi al fecundității. Cornul intră în constelația simbolurilor fecundității prin asocierea sa cu principiul masculin viril. Cornul este şi un izvor de sănătate.
***Coroană*:** Această podoabă pentru cap în formă de cerc din flori, din metale şi pietre prețioase, oferită învingătorilor sau purtată de regi şi împărați, semnifică participarea la o lume celestă. Coroana este şi un simbol solar şi coroana cu raze a lui Mithra ori Helios sau coroana făcută din aur. Cununa denotă şi un simbolism al principiului feminin, fiind unul din atributele principale ale miresei în cadrul ceremoniilor nupțiale. Coroana de spini e semnul martirajului.
***Cosiță*:** Părul feminin are o ambivalență mult mai pronunțată, spre deosebire de pilozitatea masculină asociată virilității şi bogăției. Principala podoabă feminină, părul e un simbol al seducției carnale, al ispitei, de unde interdicția pentru femei de

a intra în biserică cu capul descoperit sau de a se arăta în acest fel în orice loc public. Cuvântul cosiță e un împrumut slav (*kosa, kosica)*, care, la rândul său, e înrudit cu grecescul *kosmos*. În aria noastră culturală, cosița reprezintă semn de identificare pentru fată sau pentru femeia măritată.

***Craniu*:** Este simbolul ce repetă o bună parte a semnificațiilor capului. Cultul şi magia legate de craniu, care datează din civilizațiile paleoliticului, au ca punct de plecare omologarea craniului cu centrul vital al omului şi cu bolta cerească. Este simbolul naturii muritoare a omului, dar şi ceea ce rămâne după moarte. În simbolistica masonică şi a altor societăți inițiatice, craniul simbolizează moartea fizică, pur corporală, privită drept preludiu la o renaştere în domeniul spiritului.

***Crepuscul*:** Amurgul, apusul soarelui, asfințitul reprezintă sfârşitul unui ciclu, prin care se prepară o nouă renaştere. Este un simbol cronotopic, deoarece este legat de loc (de simbolismul Vestului) şi de timp – sfârşitul unei zile, anunțând o nouă aură.

***Deget*:** Fiecare din cele cinci degete ale mâinii are o semnificație simbolică proprie. Dintre ele cea mai cunoscută este semnificația degetului arătător ca semn de chemare şi de orientare sau indicație, apel la atenție (degetul ridicat în sus). Degetul mare, în diferite tradiții culturale, e semnul masculinității. Degetele se pun uneori în legătură cu planetele.

***Delfin*:** În simbolistica şi ornamentica antică, delfinul, prin asociere cu Arion, fiul lui Poseidon şi al Demetrei, este simbolul inocenței, în opoziție cu leviathanul devorator. Creştinismul a preluat valorile pozitive ale delfinului, făcând din el unul dintre simbolurile lui Iisus Hristos şi al învățăturilor creştine.

***Doi*:** În simbolistica numerelor cifră pară, reprezintă opoziția, conflictul, polaritatea, echilibrul vremelnic. Este numărul tuturor dedublărilor şi diadelor – specifice structurii dualiste a percepției lumii, înscrise în opozițiile: bine-rău, sacru-profan,

materie-spirit, masculin-feminin etc. Este un număr al simetriei şi frumuseții. Doiul este şi simbolul complementarității fecunde, ilustrată în filosofia şi mitologia chineză prin legătura dintre yang şi yin.

***Doisprezece*:** Este produsul înmulțirii celor 4 puncte cardinale cu 3 planuri ale lumii, lumea pământeană, cea terestră şi lumea cerului. Este cifra zodiacului şi simbolizează universul în mişcarea lui ciclică, spațio-temporală. Este semnul totalității şi cifra Ierusalimului Celest care are 12 intrări, la fiecare poartă stau 12 îngeri, zidurile sunt sprijinite pe 12 piloni, pereții sunt încrustați cu 12 pietre prețioase etc.

***Faclă*:** Facla, făclia, flacăra, torța aprinsă este emblema ştiinței luminând lumea. Facla este un simbol al purificării prin foc şi al iluminării spirituale. Deoarece înmormântările la romani se făceau noaptea, la lumina faclelor, ele au fost asociate şi cu moartea. Făclia stinsă e un monument sepulcral, însemnând viața pământească întreruptă.

***Fereastră*:** Este locul intrărilor şi ieşirilor "nereglementare", de aceea se presupunea că pe fereastră pot intra duhurile rele. De aici derivă şi obiceiul de a pune pe ferestrele ce ies în stradă diferite obiecte, plante sau perdele cu proprietăți apotropaice. O asemenea funcție, la români, avea şi crucea ferestrei. Printr-o intrare sau ieşire pe fereastră se putea însă "înşela" moartea sau boala. În mituri, în poveşti şi în poezia de dragoste, fereastra, simbolizând fata, e ultimul hotar ce-i desparte pe cei doi îndrăgostiți.

***Floare*:** Simbolizează frumusețea, armonia, idealul, pasiunea, tinerețea, puritatea, renovarea, lumea multicoloră, paradisiacă, dar efemeră şi trecătoare. Floarea este un simbol pasiv, e un receptacul al forțelor şi darurilor uraniene ce vin spre ea sub forma razelor solare, a ploii sau picăturilor de rouă. Asemănarea femeii cu o floare are o lungă tradiție culturală. În folclorul românesc, floarea subliniază caracterul fugitiv al frumuseții feminine, mirosul florii conotează dragostea,

scuturatul florii sau pierderea mirosului e dăruirea dragostei şi pierderea fecioriei (M. Coman, *Izvoarele mitice*).

***Fluier*:** Instrument muzical de suflat, fluierul, în diferitele lui forme, este prezent în cultura şi în mitologia aproape a tuturor popoarelor care au cunoscut păstoritul. Se spune că fluierul a fost inventat de Pan ca să înveselească zeii, nimfele, oamenii şi animalele. Fluierul vrăjeşte întreaga fire, învie morţii, face să crească vegetaţia, îmblânzeşte animalele. Este un mijloc de comunicare cu spiritele de dincolo. Fluierul e poetizat în "Miorița", în care regăsim substratul tracic şi dionisiac al acestui instrument muzical.

Fluture: Credința după care fluturele este o reîncarnare a sufletului este extrem de arhaică, căci o găsim deja prezentă în arta minoică. Cuvântul grecesc *phsyché* înseamnă, în acelaşi timp, suflet, respirație, dar şi fluture. Mitul şi simbolismul fluturelui se întemeiază şi pe interpretarea alegorică a fazelor evoluției sale: crisalida este un ou care conține toate potențialitățile ființei, reflectate apoi în coloritul aripilor fluturelui. Este asociat focului solar; e nevoit, în fiecare noapte, să străbată beznele subteranelor pământului, devenind un simbol al regenerării sau chiar o ființă primordială, demiurgică.

***Frunte*:** E simbolul gândirii, demnității, nobleții sufletului, cutezanței geniului. Este locul concentrării maxime a energiei psihice. Acest lucru este marcat în unele civilizații prin punctul desenat în frunte, cum e cazul femeilor indiene care au pictat "ochiul lui Shiva".

Furnică: Este simbolul unei munci neobosite, al sârguinței şi prevederii, al vieții colective subordonate unui scop lucrativ. În mitologie este larg răspândit motivul metamorfozei oamenilor şi zeilor în furnici. Adesea participă la opera cosmogonică, iar muşuroaiele de furnici sunt considerate nişte munți sacri şi canale de comunicație cu cele trei niveluri ale lumii, locuri de concentrare maximă a energiei cosmice.

***Grădină*:** Orice grădină este un spațiu smuls de la natură şi redat culturii. Este o oază în care omul încearcă să reproducă chipul cosmosului, modelându-l după dorința sa de multitudine şi armonie. Este imaginea paradisului terestru, în care şi-au dat întâlnire toate elementele naturii. Reprezintă un simbol al bogăției vieții şi nemuririi.

***Gură*:** Organ al vorbirii, nutriției şi răsuflării, gura este simbolul forței creatoare, al medierii, dar şi al distrugerii. Gura e un loc de trecere în microcosmosul corpului uman, care poate fi o poartă a paradisului, cât şi a infernului. Gura e asociată focului care, la rândul său, e pus în legătură cu verbul (vorbirea). Gura închisă şi buzele strânse semnifică păstrarea unui secret.

***Hotar*:** Este un semn al discontinuității spațiului pe orizontală sau pe verticală. Hotarul desparte, dar şi uneşte zone şi niveluri diferențiate valoric; marchează momentul de echilibru şi cumpănă, conține, concentrată în sine, energia ambelor spații polare. Ambivalența hotarului e vizibilă şi astăzi în vopsirea barierelor în alb şi negru.

***Inimă*:** Fiind considerată organ central în corpul ființei umane şi sediu al sentimentelor, are valențele simbolice ale unui Centru macrocosmic, pus în relațiile de similitudine şi interdependență cu toate elementele ce alcătuiesc modelul lumii în culturile tradiționale. Semnifică bunătate, dragoste, curaj, onoare şi intuiție. Pe plan social, inima reprezintă regele, autoritatea centrală, centrul administrativ.

Înger: În calitatea lor de ființe intermediare între Dumnezeu şi oameni, sunt simboluri ale lumii spirituale, create înaintea altor făpturi. Deşi au chip de om, sunt, de fapt, ființe asexuate. Angelologul creştin, Dionisie Areopagitul, face o amplă clasificare a îngerilor după ranguri şi funcții, după apropierea lor de tronul lui Dumnezeu. Din punct de vedere uman, ei simbolizează aspirațiile spre perfecțiune, elanurile ascensionale, sufletul pur.

***Lac*:** Simbolismul lacului se leagă de cel al apei şi al cerului. În vechile mitologii este "ochiul pământului", prin care locuitorii lumii subterane pot să vadă tot ce se întâmplă pe pământ şi în văzduh. Lacurile pot fi asociate unor divinități benefice ale cerului sau considerate sedii ale monştrilor, balaurilor, duhurilor rele. Lacul sacru sau un bazin special amenajat era un atribut necesar al templului la vechii egipteni şi la alte popoare, evocând apele primordiale şi rezerva de forțe creatoare.
***Lacrimă*:** Lacrimile fierbinți ale durerii, implorării şi disperării reprezintă o conjuncție a focului şi a apei. În mitologia egipteană, omul este născut din lacrima zeului solar Rê, iar lacrimile zeiței Isis, vărsate la moartea soțului şi fratelui său Osiris, umplu albia Nilului cu ape fertilizante. Legendele româneşti vorbesc despre lacrima fecundantă a Maicii Domnului; căzând pe pământ, ea se transformă în perlă sau floare.
***Lampă*:** Evocă intimitatea şi studiul, fiind companioana celui ce munceşte în cameră, la masa de lucru. Ca sursă de lumină este asociată înțelepciunii şi transmiterii cunoştințelor. Vechile opaițe descoperite de arheologi atestă şi o identificare a lămpii cu ființa umană: corpul de argilă conține un principiu vital (grăsimea, uleiul şi un spirit reprezentat prin flacără).
***Lanț*:** E simbolul legăturii, captivității, robiei şi tiraniei. Sfărâmarea lanțurilor a devenit emblema dezrobirii omului. În mitologie, lanțul e simbolul legăturii dintre cer şi pământ.
***Lăută*:** Instrument muzical străvechi cu coarde, asemănător cu cobza, lăuta, care, prin generalizare, a devenit sinonimul grupului instrumentelor respective, dând naştere denumirii meseriei de lăutar, poartă în sine simbolismul bogat şi ambivalent al tuturor surselor de sunet şi muzică. Lăuta e considerată drept simbol al organului genital feminin, "atingerea strunelor lăutei" era unul din eufemismele actului sexual.

***Lemn*:** În limba greacă veche, *hyle* înseamnă şi materie primă, substanță primordială, dar şi lemn. În China este simbolul unuia dintre cele 5 elemente cosmice care corespunde estului şi primăverii, momentului de început al trezirii principiului masculin yang. Tradițiile popoarelor nordice ale Europei asociază lemnul şi ştiința, deoarece scrierea a reprezentat cândva încrustarea unor semne pe lemn, aidoma răbojului nostru.

***Leu*:** Este simbolul puterii divine, al regalității, grandorii, nobleții, triumfului, mândriei, încrederii în sine şi al vanității. Este imaginea preferată pentru a semnifica vigilența şi apărarea, de unde şi prezența leilor sculptați la intrările în piramidele egiptene, templele asiriene, porțile babiloniene, pagodele budiste etc. Este un animal solar, evocând forța penetrantă a luminii şi a verbului. Este unul din simbolurile justiției. Leul este un semn zodiacal, coincide cu mijlocul verii şi se asociază cu dragostea de viață, cu ambiția, orgoliul, mărirea.

***Limba*:** Ca organ şi ca sinonim al vorbirii, limba a fost asociată focului, mobilității şi ambivalenței flăcării. Ea distruge sau întemeiază, purifică sau întinează, are putere asupra vieții şi asupra morții.

***Lira*:** Inventarea lirei e atribuită zeului Hermes. Este instrumentul muzical al lui Apollo şi Orfeu, devenit emblemă a poeților şi poeziei. Se consideră simbol al armoniei cosmice şi divine.

***Lotus*:** Floare albă imaculată (mai rar de culoare roşie sau violet albăstrui) ieşind la suprafața apelor stătute şi adormite. În vechiul Egipt, India, China, Japonia este simbol al purității, forței regenerării, matricei fertilității, prosperității, plinătății vieții şi armoniei cosmice. În Egiptul antic era o floare sacră, imaginea ei însoțind reprezentările divinităților. Mitul egiptean al creației lumii spunea că zeul Re (Ra sau Rie) al soarelui a apărut dintr-o floare de lotus. Lotusul roşu este emblema Indiei contemporane.

***Lumânare*:** Simbolul luminii, al sintezei materiei şi spiritului, ceara şi fitilul reprezintă materia din care se naşte flacăra spirituală. Ea simbolizează elevaţia spirituală, mişcarea ascendentă; este unul din simbolurile axei lumii, al verticalităţii. Creştinismul a preluat lumânarea ca element de cult din antichitatea greacă şi romană, unde mireasa era condusă la casa mirelui de un cortegiu cu torţe aprinse în mână.
***Lumina*:** Lumina este un principiu al binelui în opoziţie cu întunericul. Este produs al focului, ea se degajă din foc şi de aceea este legată de naşterea vieţii. La chinezi, lumina e un principiu ceresc şi masculin (yang), iar întunericul e htonian şi feminin (yin). Lumina fecundează întunericul ca un mascul femela. La vechii evrei, Dumnezeu se arată lumii şi poate fi perceput în chip palpabil sub forma luminii.
***Lună*:** Simbol arhaic fundamental, astrul nopţii are funcţia de arhetip şi principiu de clasificare a lumii. E asociat principiului feminin, fertilităţii, creşterii vegetaţiei, renovării naturii. Calendarele lunare le-au precedat pe cele solare. Divinităţile lunare patronează vegetaţia, naşterile, morţile, fertilitatea pământului, creşterea plantelor. Luna e în acelaşi timp măsură a timpului şi promisiune explicită a veşniciei reîntoarcerii.
***Lup*:** Simbolismul lupului comportă două feţe: una satanică şi feroce, alta benefică şi luminoasă, prezente în proporţii diferite de la un popor la altul. Pentru că vede în întuneric, e simbolul luminii, al soarelui şi al focului. La mongoli lupul celest este strămoşul mitic al lui Ginghis-Han. În mitologia greacă apare ca întruchipare a lui Zeus şi un atribut al lui Apollo. La multe popoare e asociat fecundităţii, fiind un fel de daimon sexual, de unde legendele privind convieţuirea unei femei cu un lup sau credinţa că un păr din coada lupului poate sa-ţi aducă iubirea oricărei femei, înregistrată la români (Plinius) şi la aromâni (Tache Papahagi).
***Mare*:** Imagine arhetipală a oricărui început şi-a oricărui sfârşit, a vieţii şi a morţii, pentru că toate ies din mare şi se întorc

acolo. În mitologiile multor popoare pe mare sosesc zeii şi eroii civilizatori şi tot pe apele mării pleacă sufletele pe tărâmul de dincolo. Este simbol al dinamicii vieţii în starea ei de agitaţie veşnică, al mişcării, al instabilităţii de tip feminin, apele şi valurile ei fiind opuse stâncii - întruchipare a stabilităţii şi principiului masculin yang. Ca suprafaţă reflectantă e legată de cer, iar agitaţia ei, de mişcarea aerului. "Fiecare val reflectă în fruntea sa un soare, iar marea împrumută de la cer culoarea sa, seninul geniului său – şi le reflectă în visul său cel adânc şi luciu" (Eminescu, *Geniu pustiu*).

***Masă*:** Este simbolul cerului, evocat în pristolul bisericilor creştine. Totodată simbolizează un centru spiritual, de aceea aşezarea în jurul mesei (rotunde) e participare colectivă la o realitate transcendentă, la un principiu unificator. Simbolul mesei este ambivalent: e locul revigorării organismului, în sens biologic şi spiritual, dar şi obiectul pe care se aşază mortul. În acest sens, masa evocă altarul de sacrificiu pe care erau ucise şi arse ofrandele rituale destinate zeilor sau pe care se consuma în comun animalul totemic.

***Mână*:** Simbol al muncii, al activităţii transformatoare, dar şi al puterii, posesiunii şi dominaţiei. Este şi un simbol al comunicării şi înţelepciunii: limbajul mâinilor (gestica) e folosit în toate civilizaţiile lumii. În creştinism, mâna Domnului e simbolul puterii divine supreme. Mâna e şi simbolul ajutorului. Poate să mai însemne credinţă, fidelitate, cinste, ocrotire etc. Chirologia sau chiromanţia e o ştiinţă străveche a citirii caracterului şi destinului omului după mişcarea mâinilor sau după desenele din palmă.

***Munte*:** Reprezintă un *Axis Mundi* (Axă a Lumii) sau o scară ce înlesneşte ascensiunea omului spre înaltele valori spirituale, al căror simbol şi sediu este cerul. Loc de întâlnire dintre cer şi pământ, muntele este un canal de comunicare dintre cele două stihii sau niveluri ale cosmosului. În vechile credinţe, muntele

este lăcaşul zeilor sau spaţiul predilect unde se oficiază diverse rituri.

***Muscă*:** Muştele sunt încarnări ale răului şi forţelor infernului. Pe plan psihologic, musca e simbolul omului aflat mereu în acţiune febrilă, dar lipsită de sens şi utilitate.

***Nas*:** Prin intermediul mirosului, consideră popoarele primitive, se stabilesc legăturile cu forţele şi fiinţele invizibile; de aceea, nasul devine un simbol al comunicării şi o expresie a dorinţelor, inclusiv, a celor sexuale. Nasul mai e asociat sufletului omului şi animalului, prin aceea că nările sunt ca două „porţi", două „răsuflători". Se observă tendinţa multor popoare de a face legătura dintre nasul lung al unor bărbaţi şi potenţele lor sexuale sau spiritul de dominare.

***Nor*:** Ambivalenţa acestui simbol provine din faptul că norul întunecă soarele, dar este în acelaşi timp şi sursa ploii fertilizante. Se asociază materiei prime şi nediferenţiate, ceţii primordiale. Norii sunt adesea manifestări, întruchipări sau epifanii ale unor forţe divine sau vehicule ale zeilor, sfinţilor şi înţelepţilor. Norii negri, în general, simbolizează o ameninţare, o stare de apăsare psihică, în timp ce norul luminos e benefic şi reprezintă o epifanie a forţelor luminii.

***Nouă*:** 3 x 3 = 9 – "e triada triadelor" la pitagoreici. Are o valoare rituală în miturile şi misterele din Eleusis. Semnifică întoarcerea multiplului la unicitate, simbolizată de şarpele ce-şi muşcă coada. E simbolul încoronării efortului creator.

***Nuditate*:** Mai ales cea feminină simbolizează starea de inocenţă primară, e încarnarea materiei prime (prākriti). Nuditatea rituală are, în gândirea arhaică, forţe magice deosebite care îşi exercită influenţa atât asupra naturii, cât şi asupra oamenilor. Ea face să sporească recoltele. În actele de vrăjitorie, nuditatea sporeşte forţa magicianului.

***Număr*:** Simbolistica a acordat numărului o valoare calitativă, investindu-l cu puterea de instituire şi de reglare a realităţii materiale sau spirituale. În concepţia celor vechi, numărul este

rădăcina lucrului şi un nod de relaţii ce se stabilesc între obiectele şi realităţile aparţinând diferitelor niveluri ale existenţei.

***Oală*:** Din vechime, vasul va fi asimilat cu uterul matern; de aceea, vasele sunt simboluri ale zeiţelor naturii, iar cele mai vechi vase au trăsături antropomorfe. Cum majoritatea recipientelor erau destinate păstrării substanţelor lichide, ele au fost asociate stihiei apei şi au participat la ritualurile fertilităţii, fecundităţii şi purificării. Vărsarea apei dintr-un vas constituie o operaţie magică de provocare a ploii, răspândită în obiceiurile diferitelor popoare. Vasul simbolic închide în sine un „elixir al vieţii" şi este un rezervor de viaţă.

***Occident*:** Acesta se opune orientului, fiind marcat negativ în această opoziţie. Este locul unde apune soarele, fiind asociat cu tărâmul morţii. Păzitorii apusului sunt divinităţile morţii şi distrugerii. Există însă şi conotaţii pozitive ale occidentului. Este locul de depozitare a energiilor şi al refacerii lor, e sediul puterii întruchipate în „mana" strămoşilor.

***Ochi*:** Este simbolul cunoaşterii şi un principiu creator. I se atribuie forţe magice, fiind asociat cu soarele şi cu luna, cu lumina divină. Ochiul deschis mai e şi simbolul vigilenţei, în timp ce ochiul închis poate semnifica toleranţa, indiferenţa, chiar moartea fizică şi moartea spirituală.

***Oglindă*:** E simbol al cunoaşterii, metaforă a literaturii şi artei, punctul de plecare al tuturor dedublărilor. Dar oglinda nu semnifică o cunoaştere directă, ci una reflectată, mijlocită. Oglinda e un „ochi" străin în care căutăm adevărul despre noi, de aceea, ea apare ca simbol al virtuţilor şi păcatelor. De motivul oglinzii este legat *complexul lui Narcis*.

***Om*:** motiv ornamental antropomorf folosit în arta populară românească – alături de alte simboluri similare foarte vechi – şi care tinde să reprezinte o fiinţă umană. Acest motiv ornamental a fost utilizat în arhitectura populară românească drept un apărător al gospodăriei şi a celor cuprinse în ea, atunci când era

aşezat pe stâlpi, cu caracteristici antropomorfe, pe grinzi, pe ghizdurile fântânii etc. Apare foarte stilizat pe unele monumente funerare din Moldova centrală, Bărăgan sau Dobrogea. În „icoanele de vatră", apare sub formă de portrete de sfinți, cu alt rol. Pe piesele metalice, dacă nu ne referim la monedele şi bijuteriile de aur, argint sau metal aurit, nu se întâlneşte aproape de loc.

***Opt*:** Acest număr se opune lui şapte, marcând în simbolistica şi cugetarea creştină opoziția dintre Vechiul şi Noul Testament. A opta zi succede celor şase zile ale creației şi zilei a şaptea a Sabbatului. Este simbolul transfigurării lumii, începute prin cuvântul lui Iisus, prin jertfa şi învierea sa. 888 – numărul lui Iisus – este în opoziție cu 666 – numărul lui Satan. Opt e numărul totalității şi al echilibrului cosmic, reprezentate şi prin cele opt direcții ale spațiului şi prin roza vânturilor: patru puncte cardinale şi patru direcții intermediare.

***Orient*:** În simbolistica celor patru puncte cardinale, estul este locul soarelui-răsare, al luminii biruitoare ce se naşte din întunericul nopții, al resurecției şi al speranței. Orientul desemnează aurora şi posedă sensul de obârşie, de trezire, de iluminare spirituală şi revelație mistică. Estul este asociat oricărei reînnoiri spirituale, fizice sau sociale. Apare ca izvor al energiilor benefice.

***Ou*:** Simbol arhetipal al începutului tuturor lucrurilor, al originii, al regenerării şi permanenței vieții. Oul este un simbol al nemuririi şi al resurecției.

***Paloş*:** Este simbolul dreptății, puterii, onoarei, curajului, credinței jurate, dar şi al amenințării, al războiului şi al morții. Paloşul are un pronunțat simbolism falic. Sabia şi teaca reprezintă o conjuncție a principiului masculin şi a celui feminin. Este un simbol al legăturii şi permanenței tradiției, dar şi instrumentul desfacerii legăturilor de ordin inferior, nespiritualizate.

***Papagal*:** Semnifică flecăreala, caracterul neconştientizat al vorbelor folosite, absența oricărui spirit analitic sau critic, cunoaşterea pur mecanică în cultura europeană. La popoarele amerindiene, papagalul era un simbol solar.
***Pasăre*:** Simbol arhetipal al elevației, al năzuinței de ridicare spre valorile absolute ale cerului şi metaforă constantă şi universală a sufletului. În majoritatea mitologiilor arhaice, păsările migratoare sunt încarnări ale sufletului mortului care pleacă în lumea de dincolo. Păsările mai pot simboliza spiritul, inteligența.
***Pat*:** În diverse civilizații, patul, în special cel nupțial, era sacralizat şi pus sub oblăduirea unei divinități sau a geniilor casei. Patul este locul desfătărilor erotice, dar şi al suferinței fizice şi al morții, de unde interferența acestui simbol cu cel al catafalcului şi intersectarea ritului nupțial cu cel funerar. Mitul *Patului lui Procust* la greci este legat de străvechea temă a „castrării" bărbatului în urma înfăptuirii unui act sexual.
***Patru*:** Simbolismul acestui număr rezultă mai ales din raportarea sa la două forme geometrice esențiale în modelul tradițional al lumii: pătratul şi crucea. Este numărul totalității şi plenitudinii lumii terestre, tangibile, materiale, simbolizată prin cele patru puncte cardinale, prin patru vânturi, prin patru stâlpi pe care se sprijină pământul sau universul, prin patru elemente cosmice (pământ, aer, apă, foc), prin patru anotimpuri. În opoziție cu trei, număr dinamic, ceresc şi masculin, patru conotează pământul şi principiul feminin.
***Pământ*:** Simbol arhetipal şi unul dintre cele patru (sau cinci) elemente fundamentale din alcătuirea cosmosului, alături de apă, foc, cer şi aer (vânt). Dacă în opoziție cu cerul, pământul apare marcat negativ, în raport cu apa, reprezintă un pol pozitiv. Pământul e asociat cu pântecul matern, este o stihie a fecundității şi regenerării. Nunta cerului şi a pământului reprezintă motivul central al multor mitologii. În multe limbi, numele de om este înrudit cu acela de pământ. Pământul e

matca tuturor viețuitoarelor şi plantelor, e matricea universală. I se atribuie puteri regeneratoare şi vivificatoare. Pământul este atât un paradis, prin bogăția şi varietatea naturii, dar şi un spațiu infernal, tărâm al suferinței şi morții.

***Păr*:** În vechea simbolistică, părul evocă frecvent vegetația şi apele. Pletele lungi, părul despletit al femeilor se asimilau şiroaielor de ploaie căzând din înălțimile cerului. Pilozitatea abundentă este considerată drept semn al puterii, virilității, fecundității şi bogăției. Credința aproape universală că puterea omului se află în părul de pe cap (sau în părul bărbii) şi-a găsit reflectarea în mitul lui Samson şi al Dalilei. Părul, mai ales cel blond, aşezat ca un nimb în jurul capului, e un simbol solar. Tunsul ritual se practică în ceremoniile de trecere (botez, nuntă, înmormântare) sau în cadrul unor ceremonii de inițiere.

***Pătrat*:** Apare ca simbol al pământului în opoziție cu triunghiul sau cercul semnificând cerul. Este unul din simbolurile fundamentale aparținând limbajului figurilor geometrice. În codul numeric corespunde cifrei patru, care semnifică totalitatea şi stabilitatea. Careul înscris într-un cerc semnifică conjuncția dintre pământ şi cer, dintre principiul feminin şi cel masculin.

***Păun*:** I se atribuie un simbolism cosmic şi valențe demiurgice. Datorită cozii sale fastuoase, păunul este imaginea plenitudinii cosmice şi armoniei. Păunul este un simbol al fertilității şi o ipostază zoomorfă a „pomului vieții". Păunul are însă şi unele conotații negative semnificând îngâmfarea, autosuficiența, narcisismul.

***Peruzea*:** De culoarea cerului senin sau a apelor oceanului sclipind în soare, peruzeaua se asociază cerului, luminii divine. Se consideră că inelele şi alte bijuterii din peruzea aduc fericire.

***Peşte*:** În cadrul modelului tripartit al lumii constituie un clasificator mitologic şi indică lumea de jos, adâncurile stihiei acvatice. Simbol arhetipal cu numeroase asemănări şi interferențe cu şarpele mito-poetic. Are un substrat sexual

pronunțat, însă prezintă vădite semne ale ambivalenței: apare atât ca simbol matricial feminin, cât şi ca simbol falic. Este un străvechi simbol al regenerării şi fecundității.
***Picior*:** Ca organ al locomoției, piciorul e un simbol al depăşirii distanțelor, al comunicării şi al relațiilor dintre oameni. Piciorul e simbolul legăturii omului cu pământul. După psihanalişti, piciorul are o semnificație falică, iar încălțămintea e un simbol feminin. Este şi un simbol al forței şi autorității.
***Piramidă*:** Se înscrie în simbolismul *Axei Lumii*. Simbolizează perenitatea, eternitatea şi imortalitatea.
***Plantă*:** Plantele făceau parte din totemurile diferitelor neamuri şi familii. Numele plantelor alcătuiesc un sistem de clasificare a universului mito-poetic. Ca imagine unitară şi sintetică a universului arhaic este folosit simbolul *Arborelui Lumii*, în diferitele sale variante: Pomul cunoaşterii, Pomul vieții, Pomul paradisului etc.. Plantele şi părțile ei componente sunt folosite ca descriptori sau operatori simbolici pentru redarea ideilor de fertilitate, bogăție, prosperitate, înflorire, procreație sau ofilire, decrepitudine şi moarte.
Plug: Simbol al fertilizării pământului şi emblema muncii agricultorului.
***Poartă*:** „Poarta îndeplineşte în viața poporului român rolul unei făpturi magice, care veghează la toate actele capitale din viața insului. Prima trecere pe sub poartă înseamnă aproape o intrare în viață, în viața reală de afară. Poarta veghează la căsătorie şi sub poartă mortul e dus, solemn, spre lăcaşul de veci. Este atunci o reîntoarcere în lumea dintâi; ciclul e închis, şi poarta rămâne mai departe, cu un om mai puțin, să vegheze alte naşteri, alte nunți, alte morți." (Mircea Eliade, *Insula*) Poarta este, aşadar, simbolul unei treceri, transformări, etape parcurse; e izomorfă podului, deoarece separă şi leagă, totodată, două stări, două lumi, două teritorii.
***Pod*:** Este un simbol al legăturii între două spații sacrale sau între două lumi contingente, dar valorificate în mod diferit. E

un component al *drumului* simbolic şi, totodată, un obstacol în calea drumeţului. Din acest punct de vedere, podul din basme e izomorf simbolului răscrucii. Construirea unui pod instituie o legătură între două spaţii geografice, dar şi o punte temporală, o legătură între vechi şi nou, între un ciclu parcurs şi ciclul următor, între o viaţă şi alta.

***Pomul vieţii*,** străvechi motiv decorativ simbolic folosit la decorarea pieselor textile , a lemnului, a broderiei, ceramicii, icoanelor şi mortarelor aplicate pe faţade. Era legat de mitul străvechi al pomului care, prin fructele sale, conferă nemurirea. Apare în Grecia antică, în India, Iran, Bizanţ şi, apoi, în întreaga Europă, în secolul al XV-lea. **Pomul vieţii** apare în *scoarţele moldoveneşti* în forme variate şi uneori, apare asociat şi cu alte motive fitomorfe. **Pomul vieţii** este fie schematizat la maximum, fie de tip candelabru, fie în cadrul unei combinaţii geometrice, fie ca "brăduţ". Apare şi la decorarea *cămăşilor şi iilor* femeieşti sau a pieselor de *cojocărie*.

***Potcoavă*:** În cultura ţărilor europene există credinţa că o potcoavă, găsită prin hazard, poartă noroc. Bătută pe uşi, praguri sau agăţată pe ramuri se crede că ea captează energiile cerului şi apără de duhuri rele.

***Prag*:** Se asociază momentelor de cotitură şi criză ale vieţii. Strâns legat de simbolismul porţii (uşii), pragul marchează trecerea dintr-un spaţiu în altul, într-o nouă fază a existenţei. Pragul poate fi o trecere dintr-un spaţiu profan în unul sacru, de unde obligaţia de purificare sau de descălţare la unele popoare la intrarea în templu sau într-o casă. Pragul joacă un rol important la riturile de trecere: naştere, căsătorie, moarte.

***Răscruce*:** Orice întretăiere de drumuri reprezintă un loc marcat semantic, valorificat din punct de vedere religios, în toate mitologiile şi culturile tradiţionale. Răscrucea e legată de ideea *centrului* şi de cea a *limitei*. Este considerată drept loc al epifaniei forţelor transcendente benefice sau malefice şi, totodată, al trecerii de la o lume la alta, de la viaţă la moarte.

Răscrucea e locul întâlnirii cu destinul, al întâmplărilor ce modifică viața; poate fi locul ezitării sau reflectării în vederea luării unei decizii. La poporul român, răscrucile sunt privite ca nişte locuri necurate unde se adună toate energiile negative şi toate spiritele ce semnifică răul.

***Râs*:** Râsul este expresia bucuriei, o metaforă a vieţii. Râsul se asociază Soarelui, chipului luminos al astrului zilei.

***Roată*:** Simbolismul roții se identifică cu acela al cercului, aflat într-o mişcare de rotație, asociindu-se cu Soarele, cu mişcarea neîntreruptă a vieții, cu ciclurile naturii, istoriei şi vieţii omului. Datorită alcătuirii şi formelor sale (cerc, spiță, centru), roata în mişcare semnifică mersul timpului, care nu se sfârşeşte niciodată; e o emblemă a devenirii universale. Ca simbol al devenirii, roata semnifică şi timpul istoric; roata vremii este, totodată, şi roata istoriei cu întreaga suită de conotații pozitive şi negative. Ambivalența implacabilului şi hazardului o are şi roata norocului, care semnifică alternanțele destinului uman, alcătuit din victorii şi înfrângeri, urcări şi coborâri.

***Roşu*:** În majoritatea culturilor lumii, roşu este culoarea focului şi a sângelui, a dragostei şi a vieții, a speranței şi a sacrificiului; un sinonim al frumuseții şi elevației, al abnegației şi vigorii în luptă. Acestei culori i se atribuie puteri apotropaice, la majoritatea popoarelor existând credința că un fir roşu legat de corp, apără de deochi. În simbolistică există şi un roşu htonian şi nocturn, infernal şi devorant, un roşu al focului din adâncurile pământului şi al sângelui impur.

***Ruină*:** Ruina evocă precaritatea înfăptuirilor umane. E asociată scurgerii timpului devastator, morții inevitabile. Ruinele mai reprezintă şi dizolvarea întregului formei "ca şi când ele s-ar scutura de jugul spiritului, care, prin întocmirea arhitectonică, exercitase asupra lor un fel de violență şi revenire la natură" (E. Papu, *Existența romantică)*. Ele sunt şi locurile preferate ale tuturor fantasmelor, ale umbrelor trecutului.

***Săgeată*:** Săgeata este asemuită cu raza solară fecundată şi iluminatoare, având şi toate conotaţiile unor simboluri ascensionale. Este un simbol al cunoaşterii rapide, un simbol, în general, al depăşirii condiţiei normale, al eliberării imaginare de distanţă şi greutate; e o anticipare mentală a realizării unui scop, atingerii unei ţinte.
***Scară*:** Simbol al ascensiunii sau coborârii, o imagine mitologică a legăturii dintre cer şi pământ, dintre lumea de aici şi cea de jos. Este apropiată simbolismului arborelui lumii şi sinonim al funiei, lanţului sau curcubeului. Scara, ca punte între cer şi pământ, apare în momentele critice ale evoluţiei lumii, când sunt oficiate ritualurile de stăvilire a degradării cosmosului şi transformării lui în haos, apelându-se în acest scop la forţele cerului.
***Scaun*:** Simbolul universal al autorităţii lumeşti sau al celei divine. Când scaunul devine tron, el este suportul gloriei şi semn al puterii autarhice. Un scaun ridicat mai sus decât altele indică întotdeauna superioritatea.
***Sceptru*:** Simbolul puterii şi autorităţii, conferite de o instanţă supranaturală, sceptrul este înzestrat cu o putere ce vine de la strămoşii mitici. Este şi un simbol axial, ce reprezintă coloana cerului şi fulgerul.
***Scoică*:** Simbol al feminităţii şi al fecundităţii. Este şi un simbol al pântecului pământului-mamă, fiind asociată riturilor fertilităţii sau celor funerare. Cu formele sale regulate, de o remarcabilă perfecţiune, păstrând în ea vuietul valurilor, scoica are, de la început, calităţi supranaturale.
***Semilună*:** Poartă în sine simbolismul general al lunii, însă mai ales pe cel referitor la faza ei de creştere. Asemănarea cu coarnele taurului a contribuit, probabil, în mare măsură, la valorificarea ei masculină, la asocierea cu un principiu activ şi fecundator al cerului.

***Sferă*:** Este unul dintre simbolurile perfecțiunii, totalității, simetriei. Sfera continuă simbolismul cercului, deoarece este un cerc în volumul său, a treia dimensiune a cercului.
***Sfinx*:** Simbolul sfinxului este o moştenire lăsată lumii de către egipteni. După cum spunea Hegel, sfinxul e „oarecum un simbol al însuşi simbolicului". În sensul său global, sfinxul este simbolul tainei de nepătruns, al enigmei veşnic nedezlegate.
***Snop*:** Snopul cu spice de grâu – alegorie a secerişului, a culesului recoltei, a belşugului şi prosperității – simbolizează bogăția formelor vieții, abundența, risipa de forțe şi bogății ce se reînnoiesc mereu. Snopul legat înseamnă şi reducția multiplului la unu indivizibil, unitate, solidaritate şi putere.
***Soare*:** Este simbolul arhetipal prezent aproape în toate culturile lumii. Cultul astrului zilei, considerat izvor al vieții şi al morții, este personajul principal al miturilor solare. Soarele poate fi asociat atât principiului masculin, cât şi celui feminin. Soarele este sursă şi, concomitent, întruchipare a luminii diurne, cu toate valențele ei spirituale şi psihologice. El este şi focul uranian, dătător de viață, purificator, dar şi ucigător prin arşița şi seceta pe care le provoacă. Soarele e nemuritor, dar el învie în fiecare dimineață şi moare la asfințit, de aceea este simbolul resurecției, al veşnicei întoarceri a vieții trecând prin moarte temporară.
***Spirală*:** Spirala, în ambele variante (spirala elicoidală şi spirala plană), au un simbolism comun evocând evoluția, emanația, extensiunea, dezvoltarea ciclică progresivă. Ea se ataşează unui simbolism lunar, acvatic şi feminin. E reprezentarea mişcării începând de la un anumit punct şi prelungită la infinit, putând fi raportată la timp, la evoluția lumii materiale sau la mişcarea ideilor.
Stâlp: Reprezintă simbolul sprijinului, al fixării şi dăinuirii în timp. Stâlpul face parte din categoria simbolurilor stilimorfe axiale, asociate Axei Lumii, centrului, cultului strămoşilor mitici.

***Stea*:** Stelele simbolizează spiritul şi sunt considerate în popor drept călăuze ale oamenilor şi simboluri ale destinului individual. Se crede că fiecare om are o stea a lui; naşterea este legată de apariția unei noi stele; căderea unei stele înseamnă moartea unui om. Stelele sunt ochii cerului, fiii lunii şi ai soarelui, în mod tainic legați de soarta oamenilor. Arhetipul stelei cereşti a servit drept model pentru derivarea unor simboluri geometrice în formă de stea, încărcate cu multiple semnificații. Astfel, cele mai cunoscute dintre ele sunt: *Steaua lui David* ("Pecetea lui Solomon"), *steaua cu cinci colţuri*, steaua cu 7 colțuri, considerată drept sinteză şi armonie a lumii. O importanță deosebită o au şi numărul stelelor. Prin dispoziția lor, cele 12 stele aurii pe fond albastru, de pe drapelul Europei, simbolizează unitatea popoarelor Europei. Numărul lor este invariabil, cifra 12 fiind simbolul perfecțiunii şi plenitudinii.
***Străin*:** Străinul (veneticul, emigrantul, pelerinul, vagabondul, oaspetele etc.), în culturile tradiționale, se prezintă ca entitate semnificativă, conotată negativ, dar şi drept un clasificator al lumii, opus categoriei „autohton”. Străinul poate fi ospătat şi omenit, dar este întotdeauna temut, deoarece poate fi emisarul lui Dumnezeu sau al Diavolului. Atitudinea rezervată, uneori chiar ostilă, față de o persoană străină este generată de frica de „altceva”; este manifestarea unui relativism cultural, când adevărata umanitate se restrânge la frontierele tribului, ale grupului lingvistic, poate chiar ale satului; „ceilalți”, „străinii” sunt încarnarea antivirtuților, anticulturii.
***Suflet*:** Concepția animistă – credința după care, în afara corpului material şi perisabil, există în om şi în oricare ființă vie şi o parte imaterială, neperisabilă – a stat la baza tuturor religiilor. Esența aceasta nemuritoare va fi identificată cu sângele, ochii, inima, rinichii, creierul, măduva oaselor etc. Sufletul a fost identificat cu elementele cosmice (eterul) şi cu anumite funcții ale organismului. Cea mai veche şi cea mai persistentă omologare este cea dintre *suflet* şi *suflare*. În lumea

imaginarului mito-poetic, deosebit de productive, sub aspectul narațiunilor epice, s-au dovedit a fi motivele în care sufletul este capabil să se metamorfozeze luând forma unei păsări sau a unui fluture, precum şi cele bazate pe identificarea sufletului cu umbra, cu imaginea oglindită în apă ori cu portretul omului.

***Şapte*:** Este numărul cel mai încărcat de semnificații mistice şi ezoterice în sistemul numerologiei şi aritmeticii simbolice. Este numărul simbolic al totalității cosmice. Reprezintă perfecțiunea, armonia, norocul, fericirea.

***Şarpe*:** Un adevărat model simbolic (**imago mundi**), simbol arhetipal şi totalizator în concepțiile şi în reprezentările arhaice despre univers. În mitologiile lumii apare ca un simbol polimorf, purtând în sine forțele stihiale ale naturii şi este socotit animal primordial, întruchipare a materiei prime şi a haosului. Animal preponderent teluric, înrudit cu întunericul adâncurilor pământului, şarpele se asociază cu lumea de dincolo, cu moartea şi învierea, fiind considerat o încarnare a sufletelor morților, epifanie a strămoşilor mitici.

***Şase*:** Număr simbolic ambivalent, rezultat din unirea a două complexe formate din 3, ce reprezintă concurența dintre bine şi rău, dintre Dumnezeu şi Satana. E un număr al medierii, e hexameronul biblic: trecerea de la Principiu la Manifestare s-a produs în şase zile ale creației. Ca semn al unui echilibru nedefinit, şase poate să apară şi ca număr cu preponderență nefastă sau malefică.

***Şoim*:** Este o pasăre solară la multe popoare şi simbol al curajului în luptă. Dar această pasăre semeață şi cutezătoare conotează nu numai vitejia şi eroismul în luptă, ci şi cruzimea, rapacitatea, făloşenia. Toate aceste însuşiri reflectă aptitudinile „vânătoreşti" extraordinare ale şoimului.

***Taur*:** Cuvântul *taur* conține în semnificația sa potențialitățile unui adjectiv polisemantic, asociat ideii de forță în ipostazele ei uraniene (tunetul, fulgerul, furtuna), terestre (fertilitatea şi

fecunditatea) sau umane (puterea şi impetuozitatea, curajul în luptă şi forţa instinctualităţii).

***Topor*:** Toporul este simbolul distrugerii, al separării, văzute însă drept preambul al unei noi întemeieri şi ordini. Ca orice instrument de tăiat, toporul este asimilat unui principiu masculin, falic şi fecundant, de unde prezenţa sa în riturile de nuntă şi în cele ale fertilităţii solului.

***Trei*:** Numărul trei se regăseşte la toate nivelurile existenţei: fizic, psihic, macrocosmic şi microcosmic. Peste tot el exprimă o ordine perfectă, o totalitate organizată şi ierarhizată în vederea creaţiei. Este semnul principiului masculin, dinamic şi fecundator, al cerului în opoziţie cu pământul, al totalităţii cosmice (lumea de jos – pământul – cerul) şi al persoanei (inconştientul – conştientul – supraconştientul).

***Triunghi*:** Figură fundamentală în lumea simbolicului geometric, deoarece se crede că restul figurilor se pot împărţi în triunghiuri. Preia, aproape în întregime, simbolismul cifrei trei, semnificând divinitatea, armonia, proporţia.

***Ţesătură*:** În societăţile arhaice şi tradiţionale, ţeserea pânzei e o îndeletnicire rituală cu semnificaţii cosmogonice şi cu implicaţii asupra destinului oamenilor şi asupra plantelor. Arhetipul simbolic al ţesătorului-demiurg este păianjenul, iar pânza pe care o ţese este simbolul Universului, al lumii manifeste. Terminologia preluată din arta ţesutului serveşte pentru a conota structurile ordinii cosmice şi cosmologice sau pe cele ale ordinii sociale.

***Umbră*:** Este un sinonim simbolic, deşi uşor atenuat, al întunericului, al sumbrului, al culorii negre, al imperfecţiunii, al greşelilor comise, al atracţiilor şi ameninţărilor ascunse. În culturile arhaice, umbra a fost interpretată ca dublul persoanei, ca întruchipare a sufletului despărţit de trup.

***Unu*:** Numărul simbolic al totalităţii, al absolutului, al infinitului, al energiei creatoare primordiale, al divinităţii supreme, al sintezei, al luminii. Este un simbol unificator al

contrariilor reconciliate. Este mama tuturor numerelor: admite multiplicarea omogenilor şi reducţia multiplului la unul. Unul simbolizează principiul activ şi se asociază lui Dumnezeu, Soarelui, culorii roşii. Este şi emblema omului vertical în antropologia mistică.

***Val*:** Valurile se asociază stihiei legănătoare a apei, principiului feminin instabil şi pasiv; ele sunt declanşate şi puse în mişcare de o forță activă. Desemnează instabilitatea, nesiguranța, veşnica frământare a vieții, inclusiv a celei sufleteşti. Stârnite de o furtună puternică, devin agresive, periculoase, semnificând forțele incontrolabile ale naturii sau firii omului.

***Vatră*:** Vatra este întruchiparea şi sufletul casei, un loc sacru pus sub incidența divinităților feminine şi a strămoşilor familiei, neamului, tribului. Vatra este legată de foc şi de pregătirea hranei şi, ca atare, este un centru vital şi un adevărat sanctuar, unde se cinsteau zeii, unde se aduceau jertfe închinate strămoşilor – păzitori ai casei.

***Violet*:** Culoare secundară rezultată din amestecul roşului cu albastrul, violetul aparține gamei cromatice reci, liniştitoare, din punctul de vedere al psihologilor; de aceea este simbolul temperanței, lucidității, reflexivității. Denotă un gen de echilibru dintre cer şi pământ, fiind culoarea mantiei episcopale. Semnifică înțelepciune şi responsabilitate pentru credincioşi, dar şi supunere, obedienţă faţă de Dumnezeu.

***Vultur*:** Este simbol solar, uranian, consacrat divinității supreme a cerului, emblemă a puterii imperiale. În basmele şi miturile diferitelor popoare, vulturul (pajura) este un intermediar între două lumi, vehiculul sufletului în lumea de dincolo.

***Zece*:** Număr simbolic al totalității, al celebrului *Tetraktys pitagoreic,* zece reprezintă suma primelor patru cifre din şirul zecimal (1 + 2 + 3 + 4). Decada era considerată drept numărul desăvârşit care se află la baza întregii creații universale. Fiecare număr al decadei este un principiu. Totul începe de la Unul

divin; acesta se divide în cupluri sau diade: masculin-feminin, lumină-întuneric, cer-pământ, yang-yin; triada va include interacțiunea dintre cele trei niveluri cosmice (celest-terestru-infernal) şi trei niveluri ale vieții omului (fizic-psihic-spiritual); baza piramidei Tetraktys-ului o formează numărul patru: patru puncte cardinale semnificând pământul, patru elemente cosmice (apă-foc-pământ-aer), patru anotimpuri ale anului. Ca simbol al totalității, cifra zece se regăseşte şi în Decalog, în care cele zece porunci dumnezeieşti formează o unitate – Legea divină.

Glosar de termeni

Albăstri*, a ~**, operație de colorare în albastru, a materialelor textile, în boiangeria tradițională românească, cu ajutorul sevei sau decoctului obținute din unele organe vegetative ale unor plante ca "Lemnul câinesc" (*Ligustrum vulgare*), "Piperul lupului" (*Daphne mezereum*) etc. Pentru vopsirea în culoarea albastră se mai foloseau şi anumite amestecuri cu un extract apos obținut din lână de oaie (vezi ***suc de lână), fragmente de "lemn de Brazilia" (vezi ***scortiță***), alaun, un colorant mineral, (vezi ***piatră albastră***), sulfat de cupru (vezi ***piatră vânătă***) şi borş acru obținut din tărâțe de mălai. Într-o *primă* tehnologie, în "sucul de lână" se introducea o cantitate de "piatră albastră", facilitându-se încorporarea ei prin frecarea cu mâna a ingredientului. În soluția albastră obținută, se introduceau sculurile de lână. Ele erau lăsate în contact cu soluția timp de trei zile, efectuându-se câte o amestecare manuală în fiecare zi, pentru a se îmbunătăți contactul dintre materialul textil şi colorant. În cazul în care nuanța obținută nu era satisfăcătoare, se mai lăsa o zi lâna în "albăstreală". Urma o spălare, într-o apă curgătoare, şi o uscare la umbră. Această tehnologie se folosea numai la coloratul lânii albe şi a celei cenuşii. Într-o a *doua tehnologie* (de fapt o variantă a primei), era înlocuit "sucul de lână" cu borş acru fiert şi răcit. În acesta se introduceau surcele de "lemn de Brazilia", sulfat de cupru ($CuSO_4$) (la cca. 10 l borş, se adăugau 15-20 kg $CuSO_4$) şi, în final, materialul textil. Expus la soare în timpul vopsirii, conținutul recipientului era continuu amestecat. Urma o uscare. Nuanța obținută depindea de cantitatea de "scortiță" introdusă. Într-o a *treia tehnologie* , peste "piatra vânătă" amestecată cu "apă tare" şi adusă în stare păstoasă, se turna zer de lapte de vacă, după ce acesta fusese adus la fierbere. Urma introducerea materialului textil, scoaterea şi uscarea lui. O nuanță mai închisă se obținea reintroducându-se materialul textil, după uscarea acestuia, în

aceeaşi flotă folosită la vopsire şi, la care, în prealabil, se mai adăugase o cantitate oarecare de "piatră albastră". Se continua cu o fierbere îndelungată. Într-o a *patra variantă* tehnologică, se lucra cu un decoct de "lemn câinesc" combinat cu o cantitate de "piatră albastră" înmuiată în rachiu, pentru a se asigura o încorporare mai bună a materialului colorant. În flota de vopsire astfel realizată, se introducea materialul textil. Fierberea se continua cel puțin 30 minute şi, în funcție de durata ei, se obținea o nuanță mai deschisă sau mai închisă. O a *cincea tehnologie* de colorare în albastru începea cu aducerea la fierbere a unei cantități de borş într-o oală în care se adaogă, la fierbere, o cantitate oarecare (cca. 10 g) de "piatră albastră". Tot în timpul fierberii se introducea materialul textil, fierberea continuându-se. După scoaterea sculurilor din flotă, urma o uscare. Intensificarea nuanței albastre se obținea fie prelungind fierberea soluției colorante amintite – în care erau introduse sculurile respective –, fie prin adăugarea unei cantități suplimentare de "piatră albastră".

Ametist, provine din grecescul *amethystus*, care are la bază cuvântul *methy* (vin). Este o varietate violet de cuarț, care prezintă uneori striațiuni ondulate sau concentrice, de culoare purpurie sau violet, cu inserții transparente sau albe. Numită şi "piatra spiritualității", pune în legătură latura spirituală a fiecărui om cu divinitatea.

Azurit, mineral din aceeaşi clasă cu malahitul, având nuanțe de la bleu deschis la albastru închis. Se găseşte în Franța, Grecia, Sardinia, Namibia, Maroc, Mexic, Australia, Arizona, Utah, China, Munții Urali. Mai este numită şi "piatra Raiului".

***Boi*, a ~**, operația de vopsire a firelor sau materialelor textile, a pieilor, a lemnului ş.a. Cele mai multe materiale colorate folosite în vopsitoria tradițională românească proveneau din regnul vegetal. Se lucra cu decocturi, infuzii sau (mult mai rar) cu sevă, obținute din următoarele organe vegetative ale unor plante, arbuşti, pomi, copaci sau chiar ciuperci: frunze, flori,

fructe, tulpină, ramuri tinere, scoarță, muguri sau rădăcini. În rețetele flotelor de vopsire cu care se lucra, intrau şi unele materiale anorganice ca sulfatul feros, sulfatul de cupru, sulfatul dublu de aluminiu şi potasiu, cenuşa unor plante (de ex.: porumbul) sau lemne (de ex.: fag, stejar etc.). În rețetele mai vechi, nu apar mordanți sau sunt recomandate unele produse ale economiei casnice ca borşul sau zerul. Mordanții anorganici apar în rețete mai noi (sec. XVII-XVIII). Obținerea unei anumite *culori* se realiza fie prin utilizarea unui singur material tinctorial, fie erau introduse alte 2 până la 4. În ceea ce priveşte obținerea unei anumite *nuanțe,* aceasta se realiza prin diluarea sau prin concentrarea soluției care constituia flota de vopsire, prin prelungirea sau scurtarea duratei vopsirii (menținerea în contact a materialului textil cu flota), ca şi prin culegerea organului vegetativ furnizor de material tinctorial într-o anumită epocă a anului (într-un anumit stadiu de dezvoltare). Studiul boiangeriei tradiționale româneşti arată că tradiția tehnică străveche românească înregistrase foarte corect nu numai furnizorii, din flora locală, din care puteau fi obținute materiale tinctoriale, ci şi epoca anului în care trebuia cules un anumit organ vegetativ a unui anumit vegetal, pentru a avea certitudinea că el are un conținut maxim de materie colorantă, aceasta având şi o calitate corespunzătoare exigențelor. În general, "calendarul" acesta popular, foarte precis, transmis pe firul tradiției tehnice, era legat de un anotimp, de o lună a anului sau de o sărbătoare din calendarul bisericesc. De asemenea, erau binecunoscute şi modul de culegere, de păstrare, de condiționare a materialelor vegetale respective, ca şi modul în care trebuiau manipulate pentru a se obține cele mai bune rezultate. În rețetele transmise de-a lungul generațiilor, parametrii etapelor tehnologice respective erau diferențiați şi precis indicați, ținându-se seama, cu mult discernământ şi abilitate tehnică, de complicatele procese care apăreau, ca şi de

natura şi exigenţele materialului textil care se vopsea (vezi ***a albăstri***).
***Boia*. 1.** Culoare. **2.** Fard. **3.** Condiment obţinut din ardei.
***Boiangiu*,** lucrător specializat în vopsirea materialelor textile.
Boşcoabe negre de soc*,** fructele socului, din sucul cărora se pregătea o cerneală albastră. Durabilitatea acestei cerneli, în timp, era mai redusă (vezi ***boz*, *cerneală vânătă).
Boz*,** plantă din familia Caprifoliacae (*Sambuculus ebulus L.*), cu flori albe şi fructe sferice, negre, bogate în uleiuri volatile, saponine şi răşini, folosită în medicina populară şi în boiangerie. Seva fructelor de ***boz a fost utilizată şi la fabricarea cernelii albastre (vezi ***cerneală vânătă***). În zona Muscel, decoctului respectiv i se adăuga unul obţinut din coaja de arin. În toate reţetele folosite, se adăuga alaun şi calaican, durata fierberii variind de la o reţetă la alta.
***Bézie*,** vezi ***boz*.**
Cărsap*,** veveriţă (*Sciurus cinereus sau vulgaris*). Din părul cozii acestui animal se realizau pensule foarte subţiri (rotunde şi late) (vezi ***condei) care erau folosite de pictori în activitatea lor. Coada de ***cărsap*** uscată şi presată era utilizată la sclivisire, în auriri.
***Cercevea*,** cadru de lemn în care era fixat (**1**) un geam sau (**2**) o lucrare de pictură. La *icoanele pe sticlă,* ramele erau simple sau cu motive geometrice crestate, cel mai adesea erau confecţionate din lemn de brad şi, mai rar, din lemn de stejar, paltin, prun etc. Uneori erau colorate numai cu baiţ, alteori erau vopsite (cenuşiu, negru, albastru, cafeniu sau **violet-închis**) sau decorate, prin pictare cu figuri geometrice, motive florale sau aştri.
***Cerneală*. 1.** Soluţie apoasă, fluidă sau vâscoasă, colorată, folosită la scris sau tipărit, în compoziţia ei intrând unul sau mai mulţi coloranţi sau pigmenţi – în soluţie sau în suspensie - , unul sau mai multe materiale adezive şi un dezinfectant (rachiu sau oţet) care, de multe ori, avea şi un rol de fluidizant, mărind

în acelaşi timp, viteza de uscare a cernelii. În Evul Mediu, cele mai folosite cerneluri de scris au fost cele de culoare neagră. S-a lucrat şi cu cerneluri de culoare roşie, la frontispicii de capitole, la iniţiale şi la sublinieri şi, mult mai rar, cele de culoare albastră (vezi ***cerneală vânătă***) sau de culoare verde.

Cerneala bol*,** culoare standard neagră, cu nuanţe **albăstrui**, roşietice sau cafenii, folosită în pictura românească tradiţională. Uneori, a fost obţinută amestecând "bolos" cu "chinoroz". A fost utilizată mai mult la trasarea contururilor şi la închiderea culorii cu care erau umbrite feţele personajelor din portrete şi compoziţii. În recomandările manuscriselor tehnice româneşti (vezi ***erminíe), nu se face o distincţie prea netă între cerneala bol şi "ocsiu".

***Cerneală de viţă*,** pigment negru, cu o uşoară nuanţă **albăstruie** specifică, obţinut prin arderea incompletă a coardelor de viţă-de-vie. A fost cunoscut şi folosit din antichitate. În pictura românească medievală a fost utilizat cu mult har artistic în frescă, la realizarea unor griuri reci de un farmec inegalabil.

Cernélă vânătă*,** cerneală de culoare **albastru-închis** folosită la scris (foarte rar) şi la decorarea manuscriselor, îndeosebi. Se obţinea din seva plantei *Sambucus ebolus* (vezi ***boz, boşcoabe negre de soc) în care se introducea puţin alaun şi oţet. Într-o reţetă mai veche, se recomanda să se introducă în compoziţia acestei cerneli şi urină umană.

Cernélă de stejar*,** pigmentul negru obţinut prin arderea incompletă a lemnului de stejar (tânăr sau bătrân şi, mai ales, scoarţă din părţile inferioare ale tulpinii) şi mărunţirea materialului astfel obţinut (prin zdrobire şi "frecare" pe "leaspede" şi cerneri repetate). ***Cernéla de stejar era un pigment negru interesant pentru cei care lucrau fresca. Ea conferea culorilor în compoziţia cărora era introdusă interesante şi atrăgătoare nuanţe albăstrui. Pigmentul putea fi păstrat timp îndelungat iar utilizarea cerneşlii de stejar în

Europa este veche. **Rafael** este cel care a atins desăvârşirea folosirii acestui pigment prin realizarea acelor haşuri de griuri care fac să vibreze culoarea cerului în tablourile sale.

Cernélă de viță, vezi ***cerneală de viță***.

***Chiclăzăr*,** sulfat de cupru cristalizat ($CuSO_4 \cdot 5H_2O$), sare anorganică cu o culoare **albastră** specifică. În Evul Mediu românesc se obținea prin acțiunea unor soluții sulfurice asupra cuprului dar şi ca produs secundar la folosirea alaunului.

Chişiță*,** smoc de păr amplasat deasupra copitei animalelor. Din ***chişiță se recolta părul cu care pictorii români de tradiție îşi realizau unele pensule (vezi ***condei)***.

***Cinghiar*,** pigment cristalin verde-deschis, cu uşoare nuanțe **albăstrui**, toxic şi destul de instabil chimic, sare hidratată a acidului acetic cu cuprul. Datorită instabilității sale, în lucrările de pictură foarte vechi a trecut, într-o proporție mai mare sau mai mică, în carbonat bazic de cupru cu o altă nuanță care, la o analiză chimică, poate induce în eroare, sugerând şi ipoteza că s-ar fi lucrat cu alt pigment verde (malahit). Pictorii români medievali obțineau cinghiar prin sinteză. Lăsau să acționeze soluții acetice (oțet concentrat) asupra unor bucăți mici de cupru, în vase ceramice sau de cupru, etanşate şi expuse la soare. În final, cinghiarul se obținea, din soluția respectivă de acetat, prin evaporare şi cristalizare. Tehnologia respectivă era practicată de multe secole, în Europa şi în Orient. Ea este indicată şi în scrierile lui Plinius cel Bătrân, Vitruvius, presbiterul Theophil, alchimistul abasid Razi (sec. IX-X d. Hr.), ca şi în faimosul manuscris Lucca, deci cu mult mai înainte de probabila apariție a unor erminii atonite şi româneşti.

Color*. 1.** Culoare naturală. **2.** Culoare obținută prin amestecarea "bolos"-ului sau a roşului englez cu un pigment alb, pentru a se realiza culoarea roz. ***Colorul amestecat cu un anumit pigment negru conducea la o culoare standard **liliachiu deschis** (vezi ***levkon oxíu***) sau la alta, un **liliachiu** mai **închis**, cu nuanțe roşietice.

Condei. **1.** Instrument realizat dintr-un material anorganic moale cu care se scria pe tăbliţele de ardezie ale şcolarilor mici. **2.** Pensulă folosită de pictori şi de vopsitori. În pictura românească tradiţională, tipul părului, modul de prindere a acestuia, coada, dimensiunile, forma şi mărimea sculei respective, depindea de mărimea şi de tipul suprafeţei pictate (fonduri, detalii mai mari sau mai mici etc.), de caracterul detaliului pictat (motive florale, sprâncene, gene, "blicuri" etc.) şi de vâscozitatea – respectiv, natura – materialului cu care se lucra (grunduri, adezivi pentru aurire, culori pentru frescă, tempera, ulei etc.). **3.** Pensulă mică, realizată cu fire de lână smulse din pielea unui cojoc. Ele erau înfăşurate pe o bucată de trestie subţire sau pe o baghetă de lemn şi legate cu un fir de aţă ceruită. Cu astfel de pensule se aplicau culorile pe tiparele xilogravurilor (secolul al XIX-lea, centrul de la Gherla).

Copie**,** model constituit din reproducerea, sub formă de desen, a unei compoziţii sau a unui portret, executat, de obicei, pe hârtie. În activitatea pictorilor români din evul mediu, **copia** a servit nu numai pentru a fi reprodusă – fidel sau prin desen liber – ci şi ca sursă de inspiraţie.

Deşchis**,** termenul a fost folosit în pictura medievală, în boiangeria tradiţională românească şi pentru a se indica faptul că un pigment, un colorant sau o culoare avea o nuanţă mai deschisă.

Drobuşor. **1.** Indigo, colorant **albastru-violaceu**, de **nuanţă închisă**, extras din unele plante care cresc în India, Filipine, Java, Mexic, Brazilia şi Egipt sau din unele crucifere europene ca *Isatis tinctoria L*. Cunoscut şi folosit încă din antichitate (India, Egipt, Europa), drobuşorul a fost utilizat drept colorant, în vopsitoria materialelor textile, în Ţările Române. **2.** Planta *Isatis tinctoria L*. a cărei sevă fermentată era materia primă din care boiangeria românească tradiţională îşi procura o **culoare albastră.**

Erminíe**,** culegere de recomandări referitoare la iconografia ortodoxă, la programele iconografice şi la materialele şi tehnicile folosite în pictura tradiţională din aria Răsăritului ortodox european în care influenţa Bizanţului a dăinuit multe secole chiar după cucerirea acestuia de către turci. ***Erminia*** înseamnă învăţătură, lămurire sau explicaţie, în limba greacă. Dintre erminiile româneşti manuscrise, câteva se găsesc în Biblioteca Academiei Române, una la Arhivele Statului din Bucureşti iar altele au fost semnalate în câteva colecţii din Atena, Athos şi Constantinopol. În aria românească au circulat însă şi erminii scrise în greceşte şi în slavonă, două fiind actualmente în Biblioteca Academiei Române, respectiv în cea a Universităţii din Iaşi. Erminiile româneşti aveau un pronunţat caracter de *carte populară.* Prima erminie publicată în România este cea a episcopului cărturar Ghenadie al Râmnicului şi Noului Severin (1891). Bizantinologul Vasile Grecu publică, în 1936, o erminie a lui Macarie de la Căldăruşani şi, în 1979, apare o compilaţie din mai multe erminii româneşti a lui C. Săndulescu-Verna iar în 1984 sunt prezentate critic recomandările tehnice din erminii, într-o carte semnată de M. Mihalcu. Termeni similari folosiţi în titluri : *Epistemii zografii, gramatică, gramatica ierminii, învăţătură grăitoare pentru meşteşugul zogrăfiei şi ustav.*

Epistemii zografii, vezi ***erminíe.***

Face condeie**, a ~,** operaţie de confecţionare a pensulelor folosite, în primul rând, de pictori dar şi de olari şi alţi artizani ai Evului Mediu românesc. Pensulele folosite la pictarea în *tempera* erau realizate cu peri din coadă de veveriţă. Pensulele folosite la *pictura murală* erau realizate din peri de bou, de măgar, de catâr şi de capră.

Fereca**, a ~,** Operaţie având drept scop îmbunătăţirea aspectului copertelor unor cărţi (de obicei carte de cult) sau a suprafeţei unui obiect de cult (vezi ***ferecătură***). În Ţările

Române "ferecătura" a început să se afirme puternic prin secolul XV şi s-a continuat până în zilele nostre.

Ferecătură*,** acoperire protectoare, executată cu o foaie de metal prețios de obicei, nelucrată sau decorată prin baterea, gravarea sau stanțarea unei părți (aureolă, veşminte, membre, fond etc.) dintr-o icoană pictată pe lemn, a copertelor unei cărți de cult, a unei racle conținând moaştele unui sfânt sau a unui alt obiect de cult. Uneori, în decorul executat pe materialul din care era confecționată ***ferecătura au fost introduse pietre prețioase, semiprețioase sau chiar email. ***Ferecătura*** copertelor unor cărți de cult era decorată cu portrete de sfinți sau scene biblice lucrate după canoanele bizantine cuprinse în erminii.

***Frecá*, a ~,** termenul a fost folosit de pictorii români ai evului mediu şi pentru a se indica operația de mărunțire şi aducere la o granulație foarte fină a pigmenților, în lipsa sau în prezența unui aglutinat (ex. uleiul de in sau de nucă, apă etc.).

Ghips*,** sulfat de calciu hidratat natural, cu cristale mari sau cu o prezentare asemănătoare cu cea a zahărului. De obicei, cristalele de ***ghips sunt translucide, uneori prezentând şi **nuanțe albăstrui** sau gălbui. Din ***ghips*** prin calcinare se obține *ipsosul.* Pictorii români medievali l-au folosit.

***Grund*,** strat pregătitor, aplicat pe suportul stratului pictural. A fost folosit în pictura executată pe panouri de lemn, în cea pe suport textil, pe sidef, pe folie metalică (aur sau argint), precum şi în pictura executată pe glet de ipsos. Excelenta calitate a grundurilor folosite de pictorii Evului Mediu românesc este una dintre principalele cauze ale deosebitei rezistențe, în timp, a lucrărilor care ne-au rămas de la aceştia. Cel mai utilizat *liant* al acestor grunduri a fost *cleiul*.

Grunduire*,** operația de aplicare a grundului pe suportul stratului pictural. ***Grunduirea se executa, de cele mai multe ori, prin pensulare cu pensule mari şi plate. La icoanele executate pe panouri de lemn, până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, grundul era mai gros decât la cele pictate ulterior.

***Hainele*,** îmbrăcămintea personajelor, în portretele şi compoziţiile din lucrările de pictură medievală românească.
Harturgíe*,** fabrică de hârtie. Prima ***harturgíe din Ţara Românească a fost înfiinţată în 1768 la Fundeni, lângă Bucureşti. Apoi a fost înfiinţată alta la Schitul Turbaţi, lângă Snagov. Ulterior, domnitorul Alexandru Moruzzi amplasează o nouă ***harturgíe*** pe râul Sabar, în fostul Sector Agricol Ilfov.
***Hinti*,** vezi ***drobuşor*.**
***Hrómele*,** culori.
Ierminíe*,** vezi ***erminíe.
Indigo*,** vezi ***drobuşor.
Indíh*,** vezi ***drobuşor.
***Istóriia*,** termenul a fost folosit uneori pentru a se indica subiectul compoziţiei uneia dintre scenele sau portretele care apăreau în unele dintre registrele picturii murale din biserici.
***Împestriţí ouă*, a ~,** vezi ***a încondeia ouă*.**
***Împuternicí*, a ~,** operaţia de întărire a desenului unei picturi, cu culoare, prin revenirea, cu pensula, peste contururile deja trasate. Termen vechi românesc.
***Închipuí*, a ~,** operaţia de trasare a conturului formelor în pictura tradiţională românească. La *frescă* se executa cu "acul" în ultimul strat de mortar umed aplicat pe zid. La *pictura pe panou de lemn,* ca şi în tehnica *secco,* se executa cu cărbune. La *pictura pe sticlă* se folosea tuşul sau o culoare închisă de tip tempera.
Închipuire, desenul unei lucrări, în pictura tradiţională românească (vezi ***a închipui***).
Închistrí ouă*, a ~,** vezi ***a încondeia ouă.
***Încondeia ouă*, a ~,** operaţia de decorare a ouălelor care se pregăteau şi se ofereau, cu ocazia unor sărbători mai mari (Paşti) sau mai mici (Rusalii, Ispas, Sf. Gheorghe) din calendarul ortodox. Îndeletnicire şi tradiţie străveche, care a fost practicată, încă din antichitate, pe o arie uriaşă, de la ţărmurile Pacificului (Japonia), până la cele ale Atlanticului

(Spania şi Franța) sau cele ale Mediteranei (Fenicia, Egipt, Italia, Israel etc). Tehnicile legate de „încondeierea”ouălelor, ca şi cele legate de vopsirea lor, au fost aceleaşi în toate provinciile istorice româneşti. Motivele decorației arată însă deosebiri frapante. Ordinea aplicării culorilor era, de obicei, următoarea: *galben, galben închis, roşu, verde,* **albastru** *şi negru.* În trecut, coloranții necesari vopsirii şi încondeierii ouălelor erau obținuți, sub formă de *decoct* (cel mai frecvent), *infuzie* sau *sevă*, din unele organe vegetative (frunze, flori, tulpină, fructe, rădăcină, ramuri tinere) ale unor reprezentanți ai florei locale.

***Îngroşa*, a ~,** termenul a fost folosit şi pentru a se indica o mărire a vâscozității unei substanțe lichide sau a unei soluții. Un ulei “îngroşat” era recomandat să fie utilizat în compoziția unor mase adezive folosite la auriri. În acest caz, “îngroşarea” uleiului atesta un grad de polimerizare mai avansată şi, implicit, o posibilitate sporită de aderență, neapărat necesară lipirii unui material lipsit de pori cum este foița metalică. Termen vechi românesc.

Înverzi*, a ~,** a colora în verde. Termen folosit frecvent în boiangeria tradițională românească. La operația de *vopsire* respectivă se lucra cu decocturi obținute din coaja unor copaci (vezi ***pădureț acru) sau din tulpinele şi florile unor plante. Într-o *primă* tehnologie, se introduceau, într-o oală mare, straturi alternative de “drobiță”, amestecată cu scoarță de “măr mistreț”, “piatră acră” şi material textil (lână). Se umplea oala cu apă curată şi era pusă într-un loc mai cald, până când materialele vegetale se înmuiau. Urma o fierbere pe foc, sub continuă amestecare, pentru a se evita pătarea materialului textil. Apoi acesta era scos şi înmuiat în leşie (obținută din cenuşă de “mac de grădină”). După scoaterea din leşie, sculul era spălat în apă rece, apoi într-o apă curgătoare, şi, în final, era pus la uscat. Trebuie menționat că, mai înainte de a fi vopsite în verde, **sculele erau colorate în culoarea albastră** (vezi ***a albăstri***).

Dacă în cursul "**albăstririi**" materialul căpăta o culoare **albastru pal**, după "înverzire" avea culoarea verzei. Un **albastru închis** conducea la un verde întunecat. După colorare, materialele nu erau spălate după scoaterea lor din leşie, ci uscate în starea în care erau.

***Jicéu*,** daltă mică folosită la realizarea xilogravurilor. Se lucra cu ea, acolo, unde adâncimea detaliului era mai mare. Regionalism (Gherla).

Lack*,** soluție realizată cu unul sau mai mulți solvenți organici, unele răşini, uleiuri şi alte materiale. Aplicat pe o suprafață solidă, ***lackul formează, după evaporarea solvenților, o peliculă dură, mai mult sau mai puțin elastică şi care protejează materialul contra agresivității mediului înconjurător ca şi un verniu. Dacă pelicula respectivă este ceva mai groasă decât este necesar pentru impregnarea suportului, ***lackul*** conferă şi un luciu care modifică prezentarea lucrării (pictură, sculptură, incizie). În cazul lucrărilor de pictură, lackul "adânceşte" culorile suprafeței pe care este aplicat.

***Lama*. 1.** Culoare deschisă sau amestecată cu mult pigment alb ce se aplica peste "proplasm", în pictura medievală românească. Astfel, la frescă, pe o parcelă a lucrării care era de culoare **albastră**, lama se aplica pe fond **cenuşiu-albăstrui închis**. Culoarea s-a realizat, uneori, cu un amestec de ultramarin şi lapis lazuli, **indigo** şi alb de var. **2.** Parcelele unei lucrări pictate care apar ca reliefuri luminate. **3.** Câmp luminos într-o lucrare.

***Lamatisá*, a~ 1.** A da strălucire. **2.** Operația aplicării "lama"-lelor.

Lamele*,** vezi ***lama.

***Lazúr*,** Termenul a fost folosit în mai multe sensuri în manuscrisele tehnice medievale româneşti, respectiv în limbajul folosit în atelierele pictorilor de altă dată. **1.** Pigmentul **albastru** în compoziția căruia intra, în proporție mare sau foarte mare, azuritul (un carbonat de cupru cristalizat obținut

din zăcăminte naturale) **2.** Ultramarin, colorant obținut din zăcăminte naturale sau din sinteză. **3.** Culoare **albastră** realizată cu lapis lazuli. Pigmentul respectiv, deosebit de fin, era un alumino-silicat natural, cunoscut şi folosit încă din antichitate de către pictori. **4.** Acetat bazic de calciu care se obținea dintr-un amestec de pulbere de oxid de calciu şi oțet de vin concentrat. **5.** Un colorant **albastru** organic amestecat cu alaun. **6.** Termenul a mai fost folosit şi pentru a indica diferite amestecuri care aveau nuanțe diferite.

Lazúr albastru*,** vezi ***lazúr.

***Lazúr de Persia*,** pigment **albastru** anorganic obținut din lapis lazuli.

Leacă*,** vezi ***lazúr.

***Leghiriu*,** piatră semipreţioasă, colorată (alb, roşu, **albastru**) sau incoloră, folosită în bijuterie şi la decorarea unor piese de cult (icoane, vase, chivoturi etc.), "ferecături" de cărți etc.

***Lemn câinesc*,** planta *Ligustrum vulgare L.* a fost folosită în boiangeria tradițională românească pentru vopsirea, în culoare **albastră** (vezi **a albăstri**) a materialelor textile.

***Lemn de campeş*,** colorant care se găseşte şi se extrage din lemnul arborelui *Haematoxylum campechianum* care creşte în Mexic, America Meridională, Jamaica, San Domingo şi Antile. Decoctul din lemn de campeş, în prezența alaunului, trece în **violet**, în prezența hidroxidului de calciu, ca şi în prezența sărurilor de cupru dă un precipitat **albastru,** iar în prezența unor soluții slab acide se colorează în galben. Utilizarea lemnului de campeş în Țările Române, nu pare a fi mai veche de 2-3 secole. Denumirea materialului trebuie legată de cea a portului **Campeche** din golful Mexic.

***Lemn de Fernabúc*,** colorant existent în seva şi lemnul unor arbuşti din genul Coesalpina care cresc în Antile, America Meridională şi India. În compoziția decoctului obținut din acest lemn, intră un compus incolor care, prin oxidare, trece într-un colorant organic roşu.

***Lespede cu bălătrúc*,** dispozitiv arhaic simplu şi rudimentar folosit pentru aducerea la granulație foarte fină, prin frecare, a unor materiale de cele mai felurite (pigmenți, sare, semințe uscate etc). Era cea mai simpla metodă de măcinare, vechimea ei datând din preistorie.
***Levkon oxí*,** vezi ***cólor*.**
Liliachíu, vezi ***drobuşor***, ***lulachi***.
Linău*,** culoare standard, folosită în pictura medievală românească pentru realizarea unor fonduri cenuşiu-**albăstrui**. La realizarea culorii de fond a unor veşminte, se folosea un ***linău în care proporția de pigment alb era mărită. ***Linăul*** era folosit (sub formă de strat intermediar) pentru a se realiza o protecție chimică a verdelui de acetat de cupru față de acțiunea alcalină a varului din mortarul de frescă. În acest scop, mai înainte de a se aplica un **fond albastru**, se aplicau două straturi succesive cu ***linău.***
Linău de câmpuri*,** culoare gri obținută prin amestecarea unui pigment negru (vezi ***cerneală de stejar) cu pastă de hidroxid de calciu. Era un "linău" folosit la fondurile cu suprafață mare. ***Linăul de câmpuri*** a fost mult folosit la fondurile cu suprafață mare. ***Linăul de câmpuri*** a fost mult utilizat şi mult apreciat datorită nuanțelor delicate, uşor, **albăstrui**, aduse de pigmentul negru respectiv.
Lolachi*,** vezi ***drobuşor, lulachi.
***Luci, a* ~,** a lucra cu un material peliculogen.
***Lucra cu văpseli de ulei*, a ~,** a lucra cu culori a căror *liant* este uleiul de in sicativat. La *prepararea culorilor*, pigmenții erau, mai întâi, "frecați" cu apă, până erau aduşi la o granulație corespunzătoare. După o uscare îngrijită, se repeta "frecarea", de data aceasta încorporantul fiind uleiul de in "crud" nesicativat. Se mai folosea şi uleiul de nucă în locul uleiului de in pentru că, ceruza era un pigment cu o acțiune sicativantă pronunțată. Culorile se introduceau apoi în borcane, cutii nefiind utilizate imediat după preparare spre deosebire de cum

se lucra la tempera. Se foloseau când pe suprafața lor apărea o pojghiță, rezultatul polimerizării uleiului din straturile aflate la suprafața materialului. *Spălarea pensulelor* cu care se picta era realizată într-un recipient metalic compartimentat în două părți: într-o parte se punea agentul de spălare curat (ulei de in) şi în al doilea compartiment se colecta, după presarea cu unghia a perilor pensulei, lichidul de spălare extras.

***Lucra pă pânză cu ulei*, a ~,** pictarea pe un material textil cu *culori de ulei.* După ce materialul textil era bine întins pe şasiul simplu de lemn, şi dacă acest material era *mătasea,* se şi începea executarea desenului, urmată de pictarea propriu-zisă. *Desenarea* se făcea cu "cărbune" sau cu o bucată de ipsos.

***Lulachi*, 1.** vezi ***drobuşor*. 2.** Culoarea realizată cu un amestec de „anglirod" şi pigmenți albi şi negri, în pictura tradițională românească. **3.** Colorant folosit la vopsirea firelor şi pieselor textile (**în albastru**), în prezența alaunului, a leşiei, a "usucului", a borşului sau a zerului.

***Lulachiu*,** vezi ***drobuşor, luláchi*.**

Lună*,** motiv ornamental străvechi, frecvent folosit în arta populară românească în pictura pe sticlă, pe panouri de lemn şi murală, în sculptura lemnului. Totdeauna motivul ***lunii este figurat sub formă de "lună nouă". ***Luna*** apare înzestrată de cele mai multe ori cu elemente antropomorfe (ochi, gură, nas, sprâncene etc.) şi apărea şi în heraldica a trei mari provincii istorice româneşti (Muntenia, Moldova şi Transilvania).

***Marmazíu*,** de culoare **viorie**. Termen folosit în boiangeria populară românească.

***Mână*, 1.** Termenul se utiliza şi pentru a se indica aplicarea unui strat cu un material peliculogen (lac, vopsea, verniu, clei etc.) sau o aplicare unică a unui impregnant. **2.** Motiv decorativ străvechi, mai rar, apărut în arta populară românească, la scoarțe, broderii, sculptură si chiar pictură.

Mâşcoaie*,** catâr femelă. Din perii ***mâşcoaiei se realizau pensule (vezi ***condei***). Masculin: mâşcoi.
***Miare*,** miere de albine. A fost folosită ca agent plastifiant la unele grunduri utilizate la pictura pe suport din pânză, adică, acolo unde, datorită suportului stratului pictural, era necesară o flexibilitate mai mare, pentru a se evita desprinderile sau fracturările de strat. A fost folosită şi ca încorporant al unor pigmenți, atunci când erau aduşi la o granulație foarte fină.
***Mierială*,** pigment de culoare **albastră** care se introduce în var, pentru a-i accentua culoarea albă. Regionalim din Crişana.
***Mňer*,** vezi ***drobuşor*.** Regionalism, Centrul de iconari (sticlă) de la Gherla.
***Mňieriu*,** de culoare **albastru** închis. Regionalisn.
***Mohoroți*, a ~,** operația de colorare în **vioriu**, în boiangeria tradițională românească. Regionalism moldovean şi bucovinean.
***Murui*, a ~. 1.** Operația de aplicare pe un zid, a unui strat de mortar. A tencui. În pictura murală medievală românească executată în tehnica fresco se lucra aproximativ din luna martie până în octombrie. Numărul straturilor de mortar de frescă aplicate era, la români, mai mic decât în vest şi egal, în general, cu cel de la Athos şi din aria rusă. Referitor la *starea suprafeței frescei* româneşti comparată cu cea a frescei medievale italiene trebuie remarcat că ea permitea mai puține modelări pe lucrări deoarece, pojghița de carbonat de calciu, nepermeabilă, apărea mai repede, timpul în care se putea lucra fiind mai redus. În lucrările pictorilor români din evul mediu, nu au fost semnalate întreruperi ale lucrului în porțiunile mari şi regulate, astfel cum se întâlnesc în alte locuri din arta balcanică. Totdeauna ele erau executate la un contur închis sau la un detaliu mai complicat. **2.** A spoi pereții cu var. A vărui.
***Muruială*. 1.** Tencuială. **2.** Var pentru văruit. **3.** Văruire.
***Muruit*.1.** Tencuit cu mâna.**2.** Văruit.

***Mustabél*,** baghetă de lemn pe care se sprijinea mâna care purta pensula, în pictură şi în timpul lucrului, pentru a se evita pătarea, prin atingere, a culorilor care fuseseră puse pe lucrare şi nu erau uscate.
***Năstrapă*. 1.** Cupă. **2.** Potir **3.** Vas.
Neft*,** termen utilizat, cel mai adesea, pentru indicarea terebentinei sau a unui solvent obținut printr-o piroliză şi o distilare rudimentară a cărbunilor naturali. Pictorii români de altă dată foloseau ***neftul la dizolvarea răşinilor naturale, atunci când preparau unele verniuri transparente, efectuau unele corecturi de vâscozitate a unor substanțe lichide pure sau în amestec cu altele, ca şi în compoziția unor mase adezive folosite la auriri.
***Negru de sâmburi de persecă*,** pigment care, amestecat cu "cólor", furniza "levkon oxiul", un **liliachiu**, mai deschis sau mai închis, cu nuanțe roşiatice.
Nisipariță*,** recipient metalic sau ceramic utilizat la păstrarea nisipului fin sau a cenuşei folosită la uscarea cernelii, după scrierea unui document, a unei scrisori sau a unui manuscris. ***Nisiparița avea un capac găurit. Prin găurile respective se răspândea materialul absorbant peste document. Termen vechi românesc.
Nisiparniță*,** vezi ***nisipariță.
Nisipélniță vezi ***nisipariță*.**
***Nohát*,** năut. Termenul a mai fost folosit şi pentru comparație, pentru a sugera mărimea aproximativă a granulei unui material sau granulația mare a unor materii prime solide (ex. unele răşini care se topeau mai înainte de a fi introduse în componența unor verniuri) sau a altor materiale folosite de pictorii români de altădată.
***Ocsíu*,** termen cu care erau indicate mai multe amestecuri de diferiți pigmenți, în proporții şi nuanțe diferite, în pictura medievală românească.

Ocsíu albicios*,** culoare, cu nuanța mergând de la **liliachiu deschis** până la **liliachiu închis**, obținută prin amestecarea unui pigment alb (ceruză, în pictura medievală românească executată pe *panouri de lemn,* "alb de var", obținut dintr-un mortar de frescă veche, la *frescă* şi *secco*) cu "chilermineu" şi foarte puțin pigment negru (vezi ***levkon oxi).
***Olói*,** ulei.
***Oțât*,** oțet, soluție acetică obținută, în cele mai multe cazuri, din vin, prin fermentare acetică, cu ajutorul unor bacterii specifice. Foarte folosit în alimentație, a fost, de asemenea, utilizat şi de pictorii români de tradiție drept component în compoziția unor materiale preparate de ei şi care erau necesare nu numai în pictură dar şi la scrierea si decorarea manuscriselor. Fermentația acetică era *amorsată* cu un amestec de materiale potrivit viețuirii şi reproducerii florii acetice. Amorsele respective erau constituite din aluat fermentat amestecat cu stafide negre zdrobite sau din amestec de aluat fermentat si drojdie de bere sau linte prăjită sau dintr-un amestec de oțet vechi şi miez de pâine. Amorsa era numită "cuib de oțât". Practic, fermentația acetică dura cam o lună.
Oțât tare, oțet concentrat (vezi ***oțet)*.**
Oxíu*,** vezi ***ocsíu.
***Oxíu albicios*,** vezi ***ocsíu albicios*.**
***Pădureț acru*,** specie de măr sălbatic (*Pirus silvestris L.*) ale cărui fructe sunt roşii şi foarte acre. *Decocturile* realizate cu frunzele sau scoarța acestui copac intrau în rețetele flotelor de vopsire folosite în boiangeria populară românească, atunci când se vopseau în galben sau **albastru** anumite materiale textile.
***Palitră*,** paletă de pictor. Placă de lemn, prevăzută cu orificiu pentru introducerea degetului mare al mâinii stângi, folosită de pictori la etalarea şi amestecarea culorilor. Ea este însă ulterioară secolului al XV-lea. Nici în pictura vest-europeană, nici în cea românească nu se cunoaşte exact epoca în care a început să fie folosită ***palitra*.**

***Pană*. 1.** Ic (pană de despicat lemne). **2.** Instrument confecționat dintr-o pană de pasăre folosit la scriere, în Evul Mediu românesc. La realizarea lui erau preferate penele mai mari deoarece puteau fi mânuite mai uşor. Cei ce le confecționeau alegeau penele nici prea rigide, nici prea moi. Erau alese penele drepte şi curate. **3.** Pensulă de păr de porc, folosită la executarea decorației pe piesele ceramice nearse ale olăriei tradiționale româneşti.
Panachidă*. 1.** Tăbliță de scris pentru şcolari începători. **2.** Pulberea fină obținută din ***panachida de ardezie, prin zdrobire, pisare şi cerneri repetate era folosită ca agent de umplere în rețeta unor materiale adezive folosite de pictorii şi artizanii români de altădată.
***Pânzătură*,** material textil care avea, de obicei, o textură deasă, folosit ca material de filtrare la prepararea unor produse necesare activității pictorilor (verniuri, pigmenți, ,,ipsos mort").
***Peană*,** vezi ***pană*.**
Penzel*,** pensulă (vezi ***condei).
***Periuță de împrăştiat*,** pensulă mică folosită la împrăştierea cernelii pe clişeul xilogravurilor, mai înainte de a se începe imprimarea. Regionalism, Gherla.
Piatră albastră*,** colorant anorganic folosit în boiangeria tradițională românească, la vopsirea în culoarea **albastră** a firelor şi pieselor textile (vezi ***a albăstri), precum şi, amestecată în cantitate mică în var, la văruirea caselor cu pereții tencuiți (vezi ***luláchi***).
Piatră de albastru, vezi ***luláchi.***
Piatră de brâie*,** vezi ***luláchi.
Piatră de fole*,** vezi ***luláchi.
***Piatră trând*,** vezi ***ghips*.** Termen vechi românesc.
Piatră vânătă*,** vezi ***chiclăzăr.
Piperul lupului, planta *Daphne mezerum L.* Era folosită în boiangeria tradițională românească, la colorarea în **albastru** a firelor şi pieselor textile (vezi ***a albăstri***).

***Pisá*, a ~. 1.** Operația de sfărâmare a unui material solid prin lovituri repetate, până ce este adus la granulația convenabilă unei anumite tehnologii. **2.** Operația de "frecare"a pigmenților la realizarea culorilor de apă sau de ulei.

Pisălóg*,** vezi ***a pisá.

***Piuă*. 1.** Recipient de dimensiuni mai mari sau mai mici, cu pereți şi fund gros, confecționat dintr-un material metalic, lemn sau piatră, în care pigmenții sau alte materii prime solide erau aduse la o granulație corespunzătoare exigențelor, prin sfărâmare cu lovituri repetate. **2.** Instalație manuală sau hidrotehnică folosită la împâslirea, la îndesirea şi la modificarea unor țesături de lână țărăneşti care erau şi sunt folosite la confecționarea ițarilor, cioarecilor şi a unor haine groase pentru anotimpul rece. **3.** Acea parte a steampului în care erau zdrobite minereurile.

Piuar*,** lucrător specializat în finisarea țesăturilor groase. După unele date statistice de la începutul secolului al XX-lea, în Răşinarii Sibiului existau 1.065 piuari şi ajutori de ***piuari la o populație de 6400 de locuitori.

***Piuliță*,** o piuă de dimensiuni mai mici, confecționată din aceleaşi materiale ca şi piuele mari, în care pigmenții, smalțurile, agenții de umplere şi alte materiale solide, necesare şi utilizate în cantități mici la realizarea unor materiale interesante pentru pictori, artizani, meşteşugari şi gospodari, erau aduse la o granulație corespunzătoare tehnologiilor de atunci. Operația se realiza prin lovituri repetate cu un pistil realizat din acelaşi material ca şi ***piulița*.**

Platpenzel*,** pensulă lată (vezi ***penzel).

***Plăvici*, a ~,** a deschide la culoare, a căpăta o nuanță mai deschisă. Termenul a fost folosit, în boiangeria tradițională şi în pictura Evului Mediu românesc.

***Poliment*,** material adeziv utilizat la fixarea foiței de aur sau de argint pe anumite suprafețe ale unei lucrări pictate, executate pe un panou de lemn, pentru auriri, executate pe sticlă sau

porțelan, ca şi pentru literele aurite din manuscrise. În ***poliment*** se introducea câteodată şi o cantitate mică de mercur.
Politur**,** vezi ***lack.***
Popâlnic**,** vezi ***piperul lupului.***
Potasă**,** soluție alcalină de carbonat de potasiu şi alți compuşi chimici obținută prin extragerea cu apă clocotită a sărurilor anorganice din cenuşa unor plante. Se folosea, la început, ca materie primă cenuşa unor foioase în Transilvania. Apoi din secolul al XVII-lea ***potasa*** a fost folosită la albirea pânzei şi la fabricarea sticlei, săpunului şi salpetrului. După un proces tehnologic îndelungat de fabricare se obține o ***potasă*** de culoare alb-**albăstruie** sau roşiatică.
Potaşi**,** vezi ***potasă.***
Predonaoa**,** suportul de lemn al stratului pictural al catapetesmelor din bisericile ortodoxe româneşti de altă dată.
Proplasm**,** culoare standard utilizată ca fond de culoare în tehnicile *tempera, fresco, secco* mai înainte sau după trasarea contururilor unui portret sau ale unei compoziții. ***Proplasmul*** era obținut din "cărbuni de lemn de stejar" şi această culoare se obținea din amestecul "mavro"(ului), cu „ohră închisă", "plăcudă verde" şi cu "făioara zidului" (uneori şi pigment **albastru**), fie mai simplu, din "pământ verde".
Proplasmă**,** vezi ***proplasm.***
Proplasmón**,** vezi ***proplasm.***
Provăz, rama unei picturi țărăneşti româneşti executate pe sticlă sau pe lemn, a unei gravuri etc. ***Provăzul*** era adesea executat chiar de meşterul iconar. Dar sunt cunoscute consemnări în multe cazuri în care iconarul îşi comanda ramele la un dulgher din sat. Regionalism din sudul Transilvaniei.
Rachiu, soluție apoasă concentrată de alcool etilic, obținută la distilarea drojdiilor de vin şi a sucurilor fermentate din unele fructe sau cerale. În aria românească, cel puțin în secolele XVII-XIX, s-a înregistrat o preferință marcantă a pictorilor pentru verniurile în compoziția cărora intra ***rachiul.*** La aceste

verniuri, în multe cazuri, ***rachiul*** era folosit în amestec cu terebentina. Rar, apărea ca solvent unic şi mai rar, amestecat cu "neft".

Rachiu de drojdii**,** vezi ***rachiu*****.**

Râde**, a ~, 1.** A netezi cu "răzuitoarea" cu un cuţit ascuţit sau cu un ciob de geam proeminenţele de pe un strat de preparaţie, de pe un grund sau de pe o placă de lemn pentru a obţine o suprafaţă cât se poate mai lină. **2.** A îndepărta, cu o sculă cu lama ascuţită, perii, epiderma şi grăsimile de pe pielea din care se prepara cleiul animal sau de pe cea care urma să fie introdusă la tăbăcire.

Rainã**,** cratiţă de fontă prevăzută cu trei picioare în care se executau unele operaţii în cursul desfăşurării unor tehnologii utilizate de pictorii şi artizanii români de altădată. Regionalism (Muntenia şi Oltenia).

Ramă**,** vezi ***cercevea, provăz*****.**

Răşinã**. 1.** Materiale răşinoase obţinute (prin jupuirea sau crestarea scoarţei) din exudatele anumitor copaci sau plante. În funcţie de lungimea de lanţ molecular, au vâscozităţi diferite şi sunt inerte la acţiunea unor agenţi fizico-chimici. **2.** Reziduu solid sau cu vâscozitate mare rămas în blaz, după recuperarea sau îndepărtarea (prin distilare) a terebentinei şi a altor componenţi mai uşor volatili, din răşina unor conifere.

Răvinealã**. 1.** Umezeală. **2.** Reveneală. **3.** Jilăveală. Termen folosit cu referire la umiditatea unui material.

Sagónul catârului**,** coama catârului. Perii recoltaţi din ***sagónul catârului*** erau utilizaţi la realizarea unor pensule cu care se lucra în pictura murală românească (vezi ***condei***).

Sohán**,** vas metallic (din cupru, cupru cositorit sau argint), folosit în bucătărie şi la unele operaţii tehnologice interesante pentru activitatea pictorilor şi artizanilor români ai Evului Mediu. Uneori, termenul a fost folosit şi pentru a indica o tigaie, un fel de castron, sau un vas de bucătărie mare în care se cocea plăcinta.

Sanir, safir, piatră semipreţioasă **albastră**, o varietate a corindonului.
Săpun**,** material obţinut prin acţiunea acizilor graşi (din uleiuri vegetale sau animale) cu soluţii alcaline (hidroxizi sau carbonaţi) şi folosit de către pictorii români medievali ca încorporant şi plastifiant în compoziţia unor paste adezive utilizate la auriri (vezi ***poliment)***.
Săpun bun de rachiu**,** săpun lichid sau de consistenţă păstoasă, destul de pur, fabricat din uleiuri vegetale şi leşie. Acest săpun conţinea o cantitate de glicerină liberă care-i conferea o oarecare transluciditate. Era utilizat ca emulsionant al uleiurilor folosite la grunduri. În lipsa acestui săpun de calitate mai bună, s-a folosit, la realizarea aceloraşi grunduri, o soluţie apoasă concentrată de săpun obişnuit.
Săpun bun turcesc**,** vezi ***săpun bun de rachiu*****.**
Săpun de rachiu**,** vezi ***săpun bun de rachiu*****.**
Sare**,** clorură de sodiu naturală, cristalizată, cu densitate destul de mică şi duritate mică. În zăcăminte se găseşte sub formă de sare *albă*, sare *vânătă,* sare *pământoasă* şi sare *vărgată*. În aria românească, zăcămintele conţin sare foarte pură şi sunt amplasate în regiunile subcarpatice ale Munteniei, Olteniei, Moldovei şi Bucovinei, Podişul Transilvaniei şi în Maramureş. Măsuratul sării se efectua de către operatori specializaţi (“maglaşi”).
Sarea mâţei, vezi ***ghips*****.** Termen vechi românesc.
Savatisi**, a ~,** vezi ***a murui*****.**
Sbura**, a ~,** Termenul a fost folosit în boiangeria populară românească pentru a se indica faptul că, în cursul operaţiei de vopsire a unor materiale textile, nu se reuşise colorarea în culoarea sau nuanţa urmărită.
Scândură**. 1.** Panou suport de lemn pe care se picta un portret sau o compoziţie. **2.** Planşă de lemn de secţiune dreptunghiulară, cu o grosime mult mai mică decât lăţimea şi cu o lungime mult mai mare decât aceasta. Era şi este folosită

ca material de construcție dar şi la realizarea unor dispozitive sau a unor suporturi a stratului pictural al unor icoane.
***Scară*. 1.** Construcție auxiliară provizorie, în formă de schelă de lemn, folosită de zidarii şi pictorii care executau lucrări murale în tehnica *fresco* sau *secco* atunci când aplicau mortarul sau pictau în părțile superioare ale unui edificiu. **2.** Tabla de materii a unei erminii sau a altui tip de manuscris mai amplu.
Schediarisire*,** vezi ***închipuire.
Schițare, vezi ***închipuire.***
Sclipicios, lucitor. Termenul a fost folosit şi la aprecierea calității unor materiale. Astfel, în cazul în care ghipsul natural era declarat ***sclipicios,*** cristalele mari care-l alcătuiau şi reflectau lumina, garantau o înaltă puritate corespunzătoare exigențelor apărute în folosirea ipsosului de către pictori, ipsos care se obținea prin calcinare.
Scoarță*. 1.** Partea exterioară a trunchiului copacilor şi pomilor, a tulpinei arbuştilor şi plantelor şi a globului pământesc. Din ***scoarța copacilor se realizau decocturi folosite în boiangeria tradițională românească; de asemenea, era folosită la prepararea unor cerneluri, la argăsirea pieilor şi în medicina populară. **2.** Piesă textilă, țesută în tehnica chilim, cu o compoziție care tinde spre o formă închisă, de dimensiuni mari, folosită la acoperirea paturilor sau la decorarea pereților unor încăperi din locuința tradițională românească. Era țesut de către gosodine. ***Scoarțele*** cele mai vechi au urzeală de *lână,* de *cânepă* sau de *bumbac.* ***Scoarța*** era țesută în războaie orizontale şi verticale. Sistemul lor decorativ era foarte variat, arătând, în fiecare provincie istorică românească, unele influențe venite sau transmise de popoarele vecine.
***Scoarța bănățeană*,** "scoarță" realizată în Banat. *Urzeala* era cel mai adesea realizată din cânepă sau bumbac (după sec. al XIX-lea) iar *băteala* din lână. Ele erau de forma "lăicerelor" – fără chenar, fără vergi, adesea cu motive geometrice. În ***scoarța bănățeană*,** nişte culori vii marchează o mulțime de motive

ornamentale amplasate neritmic şi neregulat. Motivele ornamentale erau cele geometrice şi fitomorfe, precum: ghirlanda, buchetul, floarea, prunul şi vasul cu flori.

Scoarța maramureşană. Realizată în bătrânul leagăn românesc al Maramureşului, **scoarța maramureşană** se remarcă prin varietatea formatului, printr-un geometrism pronunțat prin compozițiile sale cu joc de fond continuu şi, mai ales, printr-o remarcabilă unitate de stil. În *ornamentația* acestui tip de piese textile apar cele mai diverse *motive ornamentale* folosite în scoarța populară românească. Coloritul este foarte variat. În secolul trecut, apare o marcată diferențiere de tonuri şi o introducere a unor parcele mai deschise de **albastru**, verde, alb şi, mai rar, vişiniu.

Scoarța moldovenească. "Scoarță" cu un pronunțat caracter decorativ şi cu interesante trăsături specifice. ***Scoarța moldovenească*** este mai deasă şi mai rigidă deoarece *băteala* era îndesată cu ajutorul unor piepteni de lemn. *Decorația* ei are o unitate stilistică, frapantă, oferă sinteze ale unor influențe orientale şi vest-europene. *Motivele decorative* geometrice sunt numeroase şi complexe, se succed ritmic, fiind mai rar încadrate într-un chenar. În aşa-numitele "scoarțe de Cotnari", motivele sunt expuse transversal. Adeseori, apare Pomul Vieții (influență anatoliană).

Scoarța muntenească. Piesele tipului acestuia de scoarță au ca trăsătură caracteristică geometrizarea şi sunt mai puțin unitare decât cele olteneşti. ***Scoarța muntenească*** este țesută în *tehnica Karamani.* Compoziția ***Scoarței munteneşti*** este foarte simplă cu o varietate de motive ornamentale dispuse într-o compoziție originală.

Scoarța oltenească, are un caracter orginal. În funcție de *dimensiuni,* se cunosc trei tipuri de ***scoarțe olteneşti***: *scoarțe mari, lungi şi obişnuite.* Ornamentarea ***scoarței olteneşti*** s-a făcut: *fără chenar*, cu motive distribuite uniform, continuu şi după o anumită schemă *cu chenar* dispus pe toate laturile sau

numai lateral. După *modul de ornamentare* se disting : piese cu *decor geometric, vegetal, antropomorf* sau *zoomorfe.* Coloritul este viu sau pastelat (**albastru**, galben, roşu, portocaliu, verde, vişiniu, etc.).

Scortiță*,** surcele de lemn de Brazilia folosite în boiangeria tradițională românească, în ultimele secole, la colorarea în **albastru** şi negru a firelor şi pieselor textile (vezi ***a albăstri).

***Scurge*, a ~.** Termenul a indicat şi separarea unei faze lichide de alta solidă, după sedimentare. Asemenea decantări se executau, spre exemplu, la fabricarea unor coloranți sau pigmenți.

Schedia*, a ~,** vezi ***închipuire.

***Slab*.** În afară de sensul în care este curent folosit, termenul a mai fost utilizat şi atunci când se dorea să se semnaleze că o băutură, soluție sau suspensie era diluată (de ex.: clei slab, rachiu slab etc.).

***Slăbi*, a ~.** Termenul a fost folosit şi pentru a indica operația de diluare a unei soluții.

Soare*,** motiv ornamental străvechi, folosit în arta populară românească. Era figurat sub formă de *cerc, de cerc marcat cu un punct central, prin două cercuri concentrice, prin cerc cu raze interioare, prin cerc cu raze exterioare* sau printr-un *cerc cu elemente antropomorfe.* Motivul ***soarelui se regăseşte în *sculptura în lemn, în pictura murală, decorarea pieselor textile, a celor de îmbrăcăminte sau a celor ceramice.* În arhitectura populară românească, ***soarele*** este amplasat (ca un element benefic şi protector) în preajma unor căi de acces în locuința tradițională sau în bisericile de lemn. ***Soarele*** apărea şi în heraldica a trei mari provincii istorice românesti (Muntenia, Moldova şi Transilvania).

***Soc*,** copacul *Sambucus nigra L.* Seva fructelor sale a fost utilizată, în boiangeria populară românească, la colorarea în **violiu**, după ce, în prealabil, piesele textile fuseseră vopsite în roşu.

Sovatisi*, a ~,** vezi ***a murui.
Spezianul, suport pentru păstrat pensulele.
Spirt*,** soluție apoasă alcoolică, de diferite concentrații, obținută printr-o repetată distilare a țuicii, vinului, drojdiei de vin sau a unui rachiu cu concentrație alcoolică mai redusă. În atelierele pictorilor medievali români, era folosit, la realizarea verniurilor. În recomandările tehnice din erminiile româneşti, faptul că ***spirtul trebuia să aibă o concentrație etilică mare apare subliniat prin denumirea care i se dădea materialului. Uneori, ea se referea la *concentrația în alcool* sau la *distilarea* prin care fusese obținut ori la *locul* de unde era procurat.
Spirt de spițărie*,** vezi ***spirt.
Spirt foarte tare*,** vezi ***rachiu, spirt.
***Stânjeniu*.** De culoarea petalelor florii plantei *Iris germanica L.* (stânjenel). Termen folosit în boiangeria românească.
***Stea*,** motiv ornamental străvechi utilizat într-o varietate mare de compoziții, în ceramică, sculptura în lemn şi piatră, în pictură, la ouăle încondeiate, la decorarea pieselor textile şi de îmbrăcăminte, ca şi în unele obiceiuri legate de sărbătorile populare şi bisericeşti româneşti. Folosirea acestui motiv decorativ în arta populară românească o întâlnim la aproape toate popoarele. Acest motiv îl regăsim *în ceramica tradițională* din Oltenia, Muntenia, şi Maramureş, *la icoanele pe sticlă*. Pe drapelul Europei, cele 12 stele simbolizează unitatea popoarelor Europei.
Steli*, a ~,** vezi ***a luci.
***Stilet*,** beţişorul ascuțit cu care se scria pe "panachidă".
Suc de lână*,** soluție folosită în boiangeria tradițională românească, la vopsirea în culoarea **albastră** a firelor şi pieselor textile (vezi ***a albăstri). Supernatantul separat era utilizat apoi în boiangerie. Termen vechi românesc.
***Subțire*.** Termenul a fost folosit de pictorii şi artizanii români de altădată şi pentru a indica o nuanță deschisă a unui material colorat.

***Suvatisi*, a ~,** vezi ***a murui*.** Termen vechi românesc.
***Tâmplă pironită*,** catapeteasmă, perete despărţitor într-o biserică ortodoxă românească care era fixată, neputându-se deplasa nici în timpul pictării şi nici după aceea. Din această cauză, atunci când era decorată, pictorul trebuia să-şi adapteze modul de lucru la această situaţie.
***Tare*.** Termenul a fost utilizat şi pentru a se arăta că o soluţie este concentrată (de ex.: clei tare = soluţie concentrată de clei).
Tencui*, a ~,** vezi ***a murui.
***Tencuială*,** mortar. Amestec de hidroxid de calciu, apă cu, sau fără, unele agregate anorganice, sau organice folosit la construcţii, dar şi la realizarea suportului stratului pictural în pictura murală. Cu cât era mai mare proporţia de carbonat de calciu într-un mortar, cu atât mortarul „întărit" avea o rezistenţă mai mare. Alţi agenţi de umplere (nisipul) şi agregatele vegetale prin efectele armării, măreau şi ele rezistenţa mortarelor, după punerea în operă şi "uscare".
Terpentin de Vinetíia*,** terebentină**.** ***Terpentinul de Vinetíia era extras din răşina de molid. Este un lichid uşor gălbui, transparent, cu gust amar şi miros specific, solubil în soluţii alcoolice şi insolubil în apă. Folosirea acestui sort de terebentină, la pictura în ulei, a condus la realizarea unor culori de mare prospeţime şi strălucire. ***Terpentinul de Vinetíia*** era un lichid siropos (în anotimpul cald) şi balsam, în cel rece. Adesea era livrată solubilizată în esenţa sa, micşorându-i-se astfel vâscozitatea.
***Terpentin veneticesc*,** vezi ***terpentin de Vinetíia*.**
***Tigaie*. 1.** Vas de bucătărie, realizat dintr-un aliaj al fierului sau al cuprului, cu diametru mare şi înalţime foarte redusă, prevăzut cu o coadă metalică lungă. **2.** Vatra "cuptorului de var" sau a celui "de oale"**. 3.** Lăcaş săpat într-o piatră în care era colectată apa unui izvor condusă pe un scoc. **4.** Lagăr rudimentar practicat într-o bucată de lemn "tare" sau de piatră, în care se rotea un ax.

***Tipărire*.** În afară de sensul în care este curent folosit acest termen, cu el se indica şi operaţia de imprimare, cu o ştanţă de lemn a unor motive florale sau geometrice, precum si a unor litere la aureolele şi fondurile executate în relief pe unele icoane, fie că erau executate pe zid, fie că erau pictate pe plăci de lemn.

***Topí*, a ~. 1.** Operaţia de dizolvare a unor materiale solide într-un solvent sau într-un amestec de solvenţi. **2.** Operaţia de dezagregare, cu ajutorul apei, a părţii lignoase din tulpinele de cânepă sau de in, în scopul facilitării, separării şi recuperării fibrelor textile care urmau a fi folosite la tors şi ţesut piese textile, la confecţionarea funiilor sau la armarea mortarelor folosite la lucrările murale executate în tehnica *fresco.* **3.** Operaţia prin care se diviza mercurul, în sferule cu diametrul foarte mic.

***Trezí*, a ~.** Termenul a fost folosit de artizanii, artiştii şi gospodarii români ai Evului Mediu pentru a se indica diminuarea concentraţiei sau chiar dispariţia dintr-un amestec de lichide şi solide, dizolvate sau numai amestecate, a unuia sau a mai multor componenţi volatili.

Tulcínă*,** vezi ***lemn câinesc.

Tulichínă*,** vezi ***lemn câinesc.

Tulpină*,** vezi ***lemn câinesc.

***Turchéz*,** de culoare **albastră** cu o anumită nuanţă apropiată de cea a pietrei semipreţioase, *turcoazul.* Termenul a fost utilizat în boiangeria tradiţională românească.

***Turciníu*,** de culoare (**1**) cenuşie sau (**2**) violet foarte deschis. Termen folosit mai mult în boiangerie.

***Tzimarizmata*. 1.** Colorant vegetal de genul indigoului, obţinut prin extragere cu leşie. **2.** Fragmente de pânză, colorate cu indigou din care se extrăgea la nevoie, colorantul.

***Târcalam*.** Halou în jurul lunii.

Ucsíu*,** vezi ***ocsíu.

Ud de om*,** urină umană, component de rețetă în unele formule rare ale unor materiale cu care se imita aurirea pe piatră, precum şi în cea a unor rețete de cerneluri (vezi ***cerneală vânătă).
Umbreală. În pictura icoanelor pe sticlă româneşti, termenul a fost folosit la indicarea operației de desenare a buzelor figurilor omeneşti şi a aştrilor cereşti. Regionalism braşovean.
Unt de neft*,** vezi ***neft. Uneori, termenul a fost folosit şi pentru a indica țițeiul. Frecvent, ca şi la bătrânii maeştri vest-europeni, termenul a fost utilizat pentru a indica un ulei esențial, un distilat al petrolului şi chiar a terebentinei.
***Urluian*,** şofran de grădină. Decoctul obținut din această plantă era folosit la vopsirea firelor şi pieselor textile în **vioriu**, după ce acestea fuseseră vopsite în roşu.
***Usca*, a ~. 1.** A îndepărta dintr-un amestec, prin evaporare, un componet volatil (apa) **2.** Operație de întărire a peliculei depuse dintr-un material peliculogen fie datorită evaporării unor solvenți, fie datorită unui fenomen fizic.
Ustáv*,** vezi ***erminíe.
***Usuc*,** amestec de secreții a glandelor sebacee şi sudoripare în lâna oilor. Era extras în scopul folosirii în boiangerie (de ex.: în rețeta flotei de vopsire în **albastru,** cu o soluție de lulachiu), sau la spălarea haielor de pănură (în Transilvania), sau se arunca după ce fusese scos din lână cu apă caldă sau rece (în Sibiu şi Oaş).
Uxíu*,** vezi ***ocsíu.
Uxíu iute*,** vezi ***ocsíu.
***Văcăluí*, a ~,** a tencui, a prinde cu mortar cărămizi sau pietre, în scopul ridicării unui zid.
Văcăluială*,** vezi ***tencuială.
Vâpsele cu ulei*,** culori, pentru pictură, realizate cu ulei de in, ca liant. Prepararea ***vâpselelor cu ulei se realiza în două etape: I. pigmenții erau ultramărunțiți, în mojare rudimentare cu apă; II. după uscare, pigmenții erau din nou "frecați" cu ulei de in

nesicativat. Cu acest tip de culori, în ultimele secole ale Evului Mediu românesc, s-a pictat pe diferite suporturi (lemn, pânză, mortar uscat, sticlă etc.).

Văpselele zidului proaspăt erau pigmenții, coloranții şi culorile cu care s-a lucrat în tehnica *frescei.* Pigmenții frecvent folosiți au fost: "albul de var", ocrurile, "umbra" "bolul" cinabrul, miniul de plumb, un *roşu de fier, un verde anorganic, lapis lazuli, azuritul* şi diferiți *pigmenți negri* de orgine vegetală.

Văpseli pentru haine**,** culori care erau folosite la realizarea veşmintelor personajelor din portretele şi compozițiile pictorilor români ai Evului Mediu. La frescă, ***văpselele pentru haine*** erau realizate şi aplicate *standard.* În cazul **veşmintelor albastre**, s-a lucrat în două variante: în prima, care era de importanță majoră, se aplică pe întreaga suprafață a veşmântului, un fond cenuşiu cu o nuanță **albăstruie** (vezi ***linău de câmpuri***). Se repeta operația, după o pauză urmată de o fracturare a crestei subțiri apărute la suprafața mortarului. Negrul vegetal folosit la această culoare de fond, mai ales dacă în compoziția culorii **albastre** aplicate ulterior intra şi "azuritul"(vezi ***lazúr***) avea şi un rol de protejare a acestui pigment sensibil. După aplicarea **culorii albastre**, părțile mai luminate se realizau cu „oxíu" , iar "blicurile" au fost puse cu un amestec de ***lazúr*** şi var de tencuială veche.

Văpsí**, a ~,** vezi ***a boí.***

Văpsitor**,** vezi ***boiangiu.***

Var**.** Materia primă din care se obținea oxidul de calciu.

Var gras**,** "var stins" cu un procent mare de calciu.

Varuí**, a ~.** Aplicarea ***varului*** se efectua cu un amestec de pastă de hidroxid de calciu foarte diluată şi nisip necernut.

Vărărit**,** operația de extragere şi prelucrare tradițională a pietrei de var. ***Vărăritul*** era o meserie în care lucrau numai bărbații. La "clăditul" cuptorului participau uneori, femei şi copii. Calitatea varului depindea de calitatea pietrei de var, de aranjatul bolovanilor în cuptor şi de calcinarea lor. În ***vărărit*** se

lucra în întovărăşiri deoarece apăreau operaţii care necesitau mai mulţi lucrători.
***Var cald*,** pastă de hidroxid de calciu folosit la scurt timp după hidratarea oxidului de calciu.
***Vârce*. 1.** Dungi subţiri, colorate altfel decât fondul, la unele materiale textile, la piesele ceramice tradiţionale româneşti, sau la zugrăveala interioară şi exterioară a clădirilor. **2.** Din secolul al XIX-lea, acest termen mai indica si acidul sulfuric tehnic.
***Var cu câlţi*,** mortar cu var, armat cu câlţi condiţionaţi şi tocaţi, folosit la frescă. Acest tip de armare a mortarului era cunoscut şi practicat încă din antichitate. În compoziţia acestui tip de mortar intrau pasta de hidroxid de calciu, câlţii de in sau de cânepă şi, uneori, unii agenţi de umplere (praf de cărămidă, de ţiglă, de cărbune, de cretă, nisip foarte fin etc.).
***Var cu paie*,** mortar de frescă (utilizat ca strat intermediar, sau ca strat final), armat cu *paie* tocate. Armarea cu paie a constituit o soluţie pentru micşorarea densităţii mortarului de frescă. În unele cazuri, s-a introdus în mortar şi *pleavă de grâu*.
***Vârste*,** vezi **vârce.**
Veraboch*,** portul american Pernambuco (vezi ***lemn de Fernambuc*)*.
***Verníc de neft*,** verniu în compoziţia căruia intra "neftul" (ca solvent) şi răşini semidure ca masticul, dammarul etc. "Neftul" ca încorporant, spre deosebire de terebentină şi "uleiul de in" nu aduce materialului un surplus de răşină. Pentru a se remedia această situaţie, în unele reţete recomandate, se adăuga o cantitate mică de ulei de in sicativat. Termen vechi românesc.
Verníc de rachiu*,** verniu în compoziţia căruia intra, ca solvent unic sau în amestec cu alţii, o soluţia apoasă etilică concentrată (vezi ***spirt) şi una sau mai multe răşini ca şelacul, "sandaracul", colofoniul procurat din import sau obţinut din răşina unor conifere autohtone. Cele mai utilizate răşini la realizarea vernícului de rachiu au fost "sandaracul" şi colofoniul.

***Verníc de ulei*,** verniu "gras", în compoziția căruia intra uleiul de in sicativat, "uscarea" lui încluzând şi o transformare fizico-chimică ireversibilă a acestuia, cu o uşoară îngălbenire care, în timp, se accentua. *Prepararea* vernícului de ulei s-a efectuat cu două tehnologii. Ele au fost practicate şi în Europa medievală fiind semnalate încă din manuscrisul presbiterului Theophilus (sec. X-XI). La *utilizare,* atunci când era necesar, corectarea vâscozității verniului se făcea cu "neft". În aria românească, ca şi la Athos şi în Vestul european anterior secolului al XVI-lea, nu s-a folosit nici o rețetă de verníc de ulei în care să intre uleiul de lavandă, ulei cu o sicativare sensibil inferioară celui de in.

Verníc de umbră, vezi ***verníc de rachiu*.**

***Vernichisí*, a ~,** operația de vernisare a unei lucrări de pictură, executată pe panouri de lemn sau pe pânză, în tempera sau în ulei.

Vernichíu*,** verniu, material peliculogen, realizat dintr-un solvent sau un amestec de solvenți şi o răşină sau un amestec de răşini, care a fost folosit pentru a proteja unele suprafețe pictate (vezi ***a vernichisí) împotriva agenților agresivi externi, precum şi pentru a le îmbunătăți prezentarea. În aria românească au fost folosite şi unele asemenea materiale peliculogene, în care unul dintre componenți era propolisul, un produs obținut în apicultură, conform unei tradiții tehnice ce se regăseşte şi în Rusia, Caucaz, Siberia şi Mongolia. Culorile lucrării, datorită unor fenomene optice produse de pelicula realizată cu vernichíu apăreau mai vii şi acordurile de culoare deveneau mai interesante, după ce se efectua vernisarea în condiții corespunzătoare.

***Vernicul neftiului*,** vezi ***verníc de neft*.**

***Veveriță*,** vezi ***sângeap*.**

***Vinețea*,** de culoare **albastru-vânătă**. Regionalism nord-moldovean.

***Vinețeală*,** vezi ***vinețea, lulachi*.**

Vopsi, **, a ~,** vezi ***a boi.***
Vopsitor**,** vezi ***boiangiu*****.**
Vutcar**,** lucrător care fabrica, prin distilare, "rachiul".
Zeamă**,** soluție realizată cu un singur solvent, cu un amestec de solvenți şi un material sau un amestec de materiale solide, folosită la realizarea diferitelor tehnologii practicate de artizanii şi pictorii români ai secolelor trecute.
Zográf**,** pictor.
Zugráf**,** vezi ***zográf.***
Zugrav**,** vezi ***zográf.***
Zugrăvíe**,** pictură.
Zugravíia**,** arta pictorului.
Zugravíre**,** vezi ***zograf, zugrăvíe*****.**
Zugrăvire pe pânză**,** pictură executată pe un suport textil, preparat sau nepreparat. În practica vest-europeană, încă din secolul al XVII-lea se practica pictura pe suport textil, în timp ce, în practica Răsăritului, vechea preferință pentru suportul de lemn a dăinuit până în secolul actual.
Zugrăvirea pe tencuială proaspătă, operația de pictare în tehnica frescei, pe mortar umed, cu suspensii şi soluții colorate apoase sau cu aceleaşi suspensii sau soluții în "apă de var". Se executa pe pereți de cărămidă sau de piatră, atunci când masa de prindere folosită la construcție era mortarul de var. Tehnica respectivă a fost cunoscută şi practicată încă din antichitate (Micene, Atena, Roma, India etc.) şi a cunoscut o puternică înflorire în diferite locuri şi epoci, în Evul Mediu, atât în Vestul cât şi în Estul european. Pictorii români ai Evului Mediu şi pictorii din Balcani cât şi cei care le-au urmat lor, spre deosebire de cei ruşi şi vest-europeni, au rămas mai mult timp credincioşi acestei tehnici. *Pigmenții şi coloranții* folosiți de pictorii români au fost relativ numeroşi (vezi ***văpselele zidului proaspăt***).
Zugrăvire pe tencuială uscată**,** operația de pictare în tehnica *secco*. La această tehnică, nu se îndepărta mortarul dintre

cărămizi, ca la frescă (vezi ***zugrăvire pe tencuială proaspătă***), mai înainte de a se aplica mortarul pe care se executa lucrarea. De altfel, mortarul pe care se picta nu era aplicat numai pe parcelele care puteau fi pictate într-o zi, de aceea, lucrările executate cu această tehnică nu au nici racorduri şi nici contururi incizate.

Zugrăvire pe tencuială verde**,** vezi ***zugrăvire pe tencuială proaspătă.***

Zvânta**, a ~.** Operația de primă uscare sumară.

Xinti**,** vezi ***drobuşor.***

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. FILOSOFIE. PSIHOLOGIE

1. Golu, Mihai; Dincu, A., *Culoare şi comportament*, Craiova, Scrisul românesc, 1974.
2. Mureşan, Pavel, *Culoarea în viaţa noastră*, Bucureşti, Ceres, 1988, 296 p.
3. Rossbach, Sarah ; Lin Yun, *Feng Shui şi arta culorilor*, Bucureşti, Teora, 1997, 212 p., fig., tab.

2. RELIGIE. TEOLOGIE

4. Branişte, Ene, *Liturgica generală cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină,* Ediţia a 2-a revizuită şi completată, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993, 784 p.
5. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Jean, *Dicţionar de simboluri*: *mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Bucureşti, Editura Artemis, 1994 (Semne '94).
6. Constantinescu, Viorica S., Tercatin, Baruch, *Dicţionar de personaje biblice şi reprezentarea lor în arte*, Bucureşti, Hasefer, 2002 (Monitorul oficial), 376 p., il. color.

3. ŞTIINŢE TEORETICE ŞI NATURALE

7. Albu, Constantin D., *Chimia culorilor,* Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1967, 220 p.
8. Antal, A.; Mureşan, P., *Culoare, armonie, confort*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1983, 143 p., fig., tab.

9. Göethe, Johann Wolfgang von, *Contribuţii la teoria culorilor,* In româneşte de Val. Panaitescu, Iaşi, Princeps, 1995, 288 p.
10. Gruder, Galia Maria, *Strălucire şi destin*: *o istorie fascinantă a pietrelor preţioase*, Ediţia a 2-a, Bucureşti, Tritonic, 2001, 442 p.

4. ŞTIINŢE APLICATE. MEDICINĂ. TEHNICĂ

11. Bivolaru, Gregorian, *Cromoterapia*: *Sănătate şi armonie lăuntrică cu ajutorul culorilor,* Bucureşti, Editura Tehnică, 1993, 80 p., tab.
12. Cernea, Paul; Constantin, Florica, *Vederea culorilor,* Craiova, Scrisul românesc, 1977, 388 p.
13. Nicoară, Elena, *Coloritul vegetal,* Iaşi, [s.n.], 1972, 18 p.
14. Niţă Ibrian, Elena, *Vopsitul vegetal,* Bucureşti, [s.n.], 1993, 160 p.
15. Povert, Lionel, *Dictionarul Gay, literatură, cinema*, *televiziune, show-biz, pictură, muzică, foto, etc*., Bucureşti, Editura Nemira, 1998, 336 p., il.
16. Puşcaş, Eliza Lia; Radu, Doru Cezar, *Introducere în cunoaşterea şi măsurarea culorii,* Iaşi, Editura Dosoftei, 1997, 294 p.

5. ARTĂ. RECREERE. DIVERTISMENT. SPORT

17. *Aivazovsky,* Leningrad, Aurora Art Publishers, 1980, 20 p. + 67 f. il. color.
18. *The American Art Book,* London, Phaidon, 1999, 512 p., il. color.
19. *Anuala '79*: *Pictură. Sculptură. Grafică. Tapiserie*: Decembrie 1979 - ianuarie 1980, Iaşi, [s.n.], 1980, [36] p.

20. Arcangeli, Francesco, *Giorgio Morandi,* Bucureşti, 1987, 371 p., 23 f. pl.
21. Baconsky, Anatole, *Itinerarii plastice*, Bucureşti, 1987, 236 p.
22. Baudelaire, Charles, *Pictorul vieţii moderne şi alte curiozitaţi***,** Bucureşti, 1992, 428 p.
23. Beldescu, Alexandra, *Manuscrise persane în colecţii din România,* Bucureşti, 1987, 78 p.
24. Bellan, Gilbert, *Exposition des peintures de Gilbert Bellan***,** Paris, Cercle de l' union interalliée, 1923, 9 p., 8 f. pl.
25. Biemel, Walter, *Expunere şi interpretare,* Bucureşti, Univers, 1987, 323 p.
26. Brigalda-Barbas, Eleonora, *Evoluţia picturii de gen din Republica Moldova*: 1945-2000, Chişinău, Ştiinţa, 2002 (Combinatul poligrafic), 112 p., il. parte color.
27. Brion-Guerry, Liliane, *Cézanne şi exprimarea spaţiului*, Bucureşti, Meridiane, 1977 (Întreprinderea poligrafică Sibiu), 264 p., fig., il., [24] f. pl., p. 250-256.
28. Buluţă, Gheorghe, *Manuscrise miniate şi ornate româneşti în colecţii din Austria,* Bucureşti, 1990 (Întreprinderea poligrafică), 142 p., il., facs. (Manuscris).
29. Busuioceanu, Alexandru, *Iser*: *Arta românească modernă,* Craiova, 1930, 31 p., [25] reprod., Ediţie bilingvă româno-franceză.
30. Buzdugan, Costache; Solcanu, Ion I., *Biserica Voroneţ,* Iaşi, Editura Mitropoliei Moldovei şi Sucevei, 1984, 96 p., il. color.
31. *Calica '99: Catalogul Taberei de creaţie plastică din perioada 19-30 iulie 1999*, Tulcea, Inspectoratul pentru Cultură al Judeţului Tulcea, 1999, [14] f. il. color.
32. *Catalogue Sommaire des Oeuvres d'Auguste Rodin et autres oeuvres d'art de la donation Rodin*, Paris, Imprimerie Beresniak, 1924, 46 p.

33. Cătălina, Anca; Mateescu, Bogdan, *The semiotics of pictorial language***,** Iaşi, Polirom, 1999, 176 p., il. parte color.
34. Cârneci, Magda, *Ion Ţuculescu,* Bucureşti, Meridiane, 1984, 99 p., 32 p. reprod.
35. Celebonovic, Aleksa, *Realismul burghez la sfârşitul secolului XIX: (1860-1914),* Bucureşti, Meridiane, 1982, 199 p., 64 f. pl.
36. Charbonnier, Georges, *Monologul pictorului,* Bucureşti, Meridiane, 1974, 208 p., [6] f. pl.
37. Cheng, François, *Vid şi plin*: *limbajul pictural chinezesc*, Bucureşti, Meridiane, 1983, 142 p.
38. Ciucă, Valentin, *Otto Briese,* Iaşi, Cronica, 2002, 104 p., il. parte color, portr.
39. Ciucă, Valentin, *Pe urmele lui Nicolae Grigorescu*, Bucureşti, Sport-Turism, 1987, 237 p., il.
40. Ciucă, Valentin, *Pe urmele lui Nicolae Tonitza,* Bucureşti, Sport-Turism, 1984, 204 p., 16 f. pl.
41. Ciucă, Valentin, *Pictori şi capodopere*: *scene din muzeul imaginar*, Timişoara, Editura Augusta, 2001, 458 p.
42. Comarnescu, Petru, *Viaţa şi opera lui Rembrandt van Ryn,* Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1957, 52 p.
43. Constantin, Paul, *Culoare. Artă. Ambient,* Bucureşti, Meridiane, 1979, 142 p.
44. Constantin, Paul, *Să vorbim despre culori,* Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1986, 24 p., [18] f. il. color.
45. Constantin, Radinschi, *Între real şi imaginar – reveria,* Iaşi, PIM, 2002, [58] p., il. color.
46. Cosma, Gheorghe, *Pictura istorică românească,* Bucureşti, 1986, 144 p., [39] f. pl.
47. Cossio, Manuel B., *El Greco*, Bucureşti, 1985.
48. Crespelle, Jean-Paul, *Viaţa în Montmartre pe vremea lui Picasso 1900-1910,* Bucureşti, Meridiane, 1982, 260 p., 24 f. pl.

49. Cristofanelli, Rolando, *Lumină şi întuneric*: *Viaţa lui Caravaggio*, Bucureşti, Meridiane, 1983, 244 p., [12] f. pl.
50. Daghi, Ion, *Eminesciana plastică*: *39 reflecţii plastice la operele lui Mihai Eminescu*, Iaşi, Sedcom Libris, 2003, 44 p., reprod. il. color.
51. Darragon, Eric, *Manet,* Paris, Fayard, 1989, XIII, 473 p., [16] p., il.
52. Davidescu, Cătălin, *Ţuculescu,* Craiova, Scrisul românesc, 1988, 127 p., il., [8] f. pl.
53. Deac, Mircea, *50 de ani de pictură: 1890-1940: Dicţionarul pictorilor din România*, Bucureşti, Oficiul de Informare Documentară pentru Industria Construcţiilor de Maşini, 1996, 192 p.
54. Deac, Mircea, *Femeile şi operele lui Picasso,* Bucureşti, O sută plus unu Gramar, 1997, 175 p.
55. Deac, Mircea, *Sabin Bălaşa*, Bucureşti, Meridiane, 1984.
56. Debicki, Jacek; Favre, Jean-François; Grünewald, Dietrich; Pimentel, Antonio Filipe, *Istoria artei*: *pictură, sculptură, arhitectură,* Bucureşti, RAO, 1998, 319 p., il.color.
57. *Dicţionar de curente picturale*: *tendinţe, mişcări, şcoli, genuri din Evul Mediu până în prezent*, Bucureşti, Editura Niculescu, 2000, 344 p.
58. Dionisie din Furna, *Carte de pictură,* Bucureşti, Meridiane, 1979, 280 p., [30] f. pl.
59. Dipşe, Constantin, *Darul soarelui*: *[album*], Bucureşti, Sport-Turism, 1983, 12 p., [12] f. pl., il. color.
60. Dracopol, Lucia, *I. Negulici*: 1812-1851, Bucureşti, Editura Naţională S. Ciornei, 1934, 4 p., [20] f. il.
61. Drăguţ, Vasile, *Medalioane în cerneală,* Bucureşti, 1988, 351 p.
62. Drăguţ, Vasile, *Umor,* Bucureşti, Meridiane, 1973, 42 p., 39 f. il.
63. Du Bos, Jean-Baptiste, *Cugetări critice despre poezie şi pictură,* Bucureşti, Meridiane, 1983, 360 p.

64. Einem, Herbert von, *Michelangelo,* Bucureşti, Meridiane, 1984, 295 p., [30] f. il.
65. Enescu, Theodor, *Scrieri despre artă,* Bucureşti, 2000 (Monitorul oficial).
66. Florea, Vasile, *Gheorghe Pătraşcu*, Bucureşti, Meridiane, 1989.
67. Focillon, Henri, *Piero della Francesca*, Bucureşti, Meridiane, 1983, 124 p., [24] f. pl.
68. Friedländer, Max J., *Despre pictură*, Bucureşti, Meridiane, 1983, 312 p., 24 f. pl.
69. Frunzetti, Ion, *Arta românească în secolul XIX***,** Bucureşti, 1991, 468 p.
70. Frunzetti, Ion, *Pictori revoluționari de la 1848*, Bucureşti, 1988, 79 p., [20] f. pl. color.
71. Galin, C., *Elemente psihico-fisiologice în estetică*: *Dans, muzică şi pictură,* Galați, Institutul grafic "Acțiunea", 1930, 52 p.
72. Georgescu, I. L., *Maeştri ai picturii române moderne*: *De la Aman la Țuculescu: Medalioane plastice,* Bucureşti, Lumina Lex, 1994 (Tipografia F.E.D.), 192 p., portr., [13] f. reprod.
73. Georgescu, I. L., *Pe urmele lui Theodor Pallady,* Bucureşti, Lumina Lex, 1998, 240 p. il.
74. Gheorghiu, Val, *Uşi celebre, Uşi umile = Famous Doors, Humble Doors* [*album]*, Iaşi, Editura Universității "Al.I. Cuza", 2002 (Imprimeria Editurii Universității "Al. I. Cuza"), 52 p., il. color.
75. Ghițescu, Gheorghe, *Leonardo da Vinci şi civilizația imaginii,* Bucureşti, Albatros, 1986, 208 p., fig.
76. Gionea, Vasile, *Doi mari creatori Luchian şi Brîncuşi,* [s.l.], [s.n.], 1981, 102 p., il.
77. Goncourt, Edmond de, *Arta franceză a secolului al XVIII-lea***,** Bucureşti, Meridiane, 1979, 504 p.

78. Götz, Adriani, *Pictura germană în secolul al XVII-lea,* Bucureşti, Meridiane, 1982, 212 p., [36] f. pl.
79. Grama, Emil Florin, *Insomnii de artist*: eseuri, interviuri, cronici, Timişoara, Editura Augusta, 2000 (Tipografia Brumar), 280 p.
80. Grigorescu, Dan, *Wanda Sachelarie Vladimirescu,* Bucureşti, 1993, 23 p., [36] f. il parte color.
81. Guy Marica, Viorica, *Ingres*: [monografie], Bucureşti, Meridiane, 1978, 32 p., [24] f. il. parte color.
82. Guy Marica, Viorica, *Pictura germană între gotic şi renaştere*, Bucureşti, 1981.
83. Hagiu, Grigore, *Bucureştiul artistic,* Bucureşti, Sport-Turism, 1984, 336 p.
84. Hatmanu, Dan, *Autoportret în timp* [memorii] Iaşi, Junimea, 1987.
85. Hârtopeanu, Frida, *Hârtopeanu,* Bucureşti, ARC 2000, 2003, 264 p., il. parte color, portr.
86. Higonnet, Anne, *Berthe Morisot*: Biographie, Paris, Editions Adam Biro, 1989, 237 p., [8] f. il.
87. Hogarth, William, *Analiza frumosului,* Bucureşti, Meridiane, 1981, 219 p.
88. Hours, Madeleine, *Secretele capodoperelor,* Bucureşti, Meridiane, 1982, 131 p., 38 f. pl.
89. Ilisei, Grigore, *Iulia Hălăucescu,* Iaşi, Editura A 92, 1999, 84 p., il. color.
90. Ilucă, Vasile, *Hoinar în jurul Iaşului,* Iaşi, Trinitas, 2002 (Tipografia Mitropolitană Trinitas), 114 p., il. color.
91. *Ingres*: *Scrisori, maxime şi mărturii*, Bucureşti, Meridiane, 1983, 214 p., il., [18] f. pl.
92. *Ion Moraru [album*] / întocmirea catalogului: Tamara Moraru, [s.l.], [s.n.], 2000, 18 p., portr., il. color.
93. Ionescu, Adrian-Silvan, *Artă şi document*: *Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea*, Bucureşti, 1990, 320 p., [48] p. il., il. parte color.

94. *Irwin et le Neue Slowenische Kunst: 22 novembre - 30 décembre 1988*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 1988, [60] p., il. color.
95. *Istoria vizuală a artei* / Claude Frontisi, Delphine Bierre, Jan Blanc...; coordonator Claude Frontisi, Bucureşti, RAO, 2003, 515 p., il. color.
96. *Iurie Matei* [album], Chişinău, Divertis Grup, 2000 (Combinatul Poligrafic), 56 p., il. color.
97. Laporte, Geneviéve, *Cât de târziu seara străluceşte soarele,* Bucureşti, 1990 (Întreprinderea poligrafică),168 p., [24] f. il.
98. Lazarev, Viktor Nikitici, *Vechi maeştri europeni,* Bucureşti, Meridiane, 1977.
99. Lebel, Robert, *Marcel Duchamp,* Paris, Editions Pierre Belfond, 1985, 266 p.
100. Lhote, André, *Să vorbim despre pictură,* Bucureşti, Meridiane, 1971, 182 p.
101. Lipps, Theodor, *Estetica, contemplarea estetică şi artele plastice,* Bucureşti, 1987.
102. *Literatură şi pictură: File din istoria criticii de artă din România*, Bucureşti, Albatros, 1983, 312 p., [8] f. pl.
103. Lundkvist, Artur, *Fantezie despre Goya* [roman], Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, 271 p.
104. Mac Orlan, Pierre, *Lautrec, peintre de la lumière froide,* Paris, Librairie Floury, 1934, 179 p., il.
105. Mander, Karel van, *Cartea pictorilor,* Bucureşti, Meridiane, 1977, 488 p., facs., [4] f. pl.
106. Marcu, Alexandru, *Tătărescu*: *Arta românească modernă*, Craiova, Ramuri, 1931, 44 p., [25] reprod.
107. Marcu, Alexandru, *Valoarea artei în Renaştere,* Bucureşti, Meridiane, 1984, 444 p., [12] f. pl.
108. *Maria Manucă* [Album de pictură] / Realizat cu sprijinul Asociației pentru Conservarea şi Reevaluarea Estetică a Monumentelor şi Siturilor, Iaşi şi Asociației "Prietenii

Iaşilor" Emil Alexandrescu, Iaşi, Editura A 92, 1996, 52 p., il.color.
109. Marin, Ileana, *Pictura prerafaelită sub semnul narativului,* Bucureşti, Meridiane, 2003, 176 p., [16] f. il.
110. Maşek, Victor Ernest, *Arta naivă,* Bucureşti, 1989, 247 p., [32] f. pl.
111. Mathey, François, *Van Gogh,* Paris, Editura Fernand Hazan, 1956, [22] f. il. parte color.
112. Miclea, Ion, *Dragomirna,* Bucureşti, Meridiane, 1976, 44 p.
113. Miclea, Ion, *Dulce Bucovină,* Bucureşti, Sport-Turism, 1976.
114. Miclea, Ion; Florescu, Radu, *Hurezi,* Bucureşti, Meridiane, 1989, 44 p.
115. Mihalcu, Mihail, *Faţa nevăzută a formei şi culorii,* Bucureşti, Editura Tehnică, 1996, 304 p.
116. Mihalcu, Mihail, *Valori medievale româneşti,* Bucureşti, Sport-Turism, 1984, 171 p., 24 f. pl.
117. Miller, Judith, *Culorile*, Oradea, Editura Aquila '93, 2001, 240 p.
118. Mocanu, Virgil, *El Greco,* Bucureşti, Meridiane, 1980, 72 p., [32] f. pl. parte color.
119. Mocanu, Virgil, *Structuri şi sinteze,* Iaşi, Junimea, 1984, 280 p.
120. Mocioi, Ion, *Pictorul Iosif Keber,* Târgu-Jiu: Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Gorj, 1980, 129 p., il.
121. Mora, Paolo; Mora, Laura; Philippot, Paul, *Conservarea picturilor murale,* Bucureşti, 1986, 439 p., fig.
122. Morariu, Modest, *Itinerarii,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1987, 256 p.
123. Munteanu, Dorina, *Mărturisiri şi reflecţii ale unui colecţionar de artă,* Bucureşti, InterCONTEMPress, 1990,174 p., 1 pl.

124. Murgu, Alexandru, *Sala paşilor pierduţi de la Universitatea "Al. I. Cuza" Iaşi*, Iaşi, Sedcom Libris, 2003, 47 p.
125. Musicescu, Maria Ana, *Biserica domnească din Curtea de Argeş,* Bucureşti, Meridiane, 1976, 60 p.
126. Musicescu, Maria Ana, *Sucevița,* Bucureşti, Meridiane, 1965.
127. Muther, Richard von, *Geschichte der Malerei,* Leipzig, Konrad Grethlein's Verlag, 1909.
128. Neagoe, Manole, *Şcoala sieneză,* Bucureşti, Meridiane, 1989, 64 p., [32] f. pl. parte color.
129. Negreanu, Gabriela, *Paul Valéry şi modelul Leonardo,* Bucureşti, Albatros, 1978, 244 p.
130. Negru, Adrian, *Impulsurile timpului*: *Studii de arte plastice,* Novi Sad, Libertatea, 1990, 59 p.
131. Octavian, Tudor, *Pictori români uitaţi,* Bucureşti, Noi Media Print, 2003, 180 p., il. color.
132. Octavian, Tudor, *Vermeer şi criticii săi*: *un dosar deschis*, Bucureşti, 1988, 231 p., [24] f. pl.
133**.** *Omagiu lui Octav Băncilă: 1872-1972*: *Expoziţia de pictură Costache Agafiței, Gabriela Agafiței, Miron Agafiței închinată centenarului naşterii lui Octav Băncilă* / catalog întocmit de Maria Paradaiser, Iaşi, 1972, 32 p., il.
134. *Oprea Afanasie [album*], Istambul, Galerie Alkent Actuel Art, 1995, 48 p., il. color**.**
135. Oprea, Petre, *Aşa i-am cunoscut***,** Bucureşti, Editura Maiko, 1998, 124 p.
136. Oprea, Petre, *Destine pictoriceşti*, Bucureşti, Editura Maiko, 2003, 132 p.
137. Oprea, Petre, *Repere în arta românească* (secolul al XIX-lea şi al XX-lea), Bucureşti, Maiko, 1999, 136 p., il.
138. Oprea, Petre, *Şefii mei pictorii Marius Bunescu şi M.H. Maxy,* Bucureşti, Muzeul Naţional de Artă al României, 1995, 33 p.

139. Oprescu, George, *Grigorescu desinator,* Bucureşti, Imprimeria Națională, 1941, 55 p., 116 p. ilustr.
140. Oprescu, George, *Pictura românească în secolul al XIX-lea***,** Bucureşti, Meridiane, 1984, 303 p., [36] f. pl.
141. Ortega y Gasset, José, *Velazquez. Goya,* Bucureşti, Meridiane, 1972, 436 p.
142. Paler, Octavian, *Un muzeu în labirint*: *Istorie subiectivă a autoportretului*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986.
143. *Paleta de aur* [*Cercul de desen "Ion Diaconescu". Şcoala nr. 5 Oneşti*], Oneşti, [s.n.], 1988, [56] p., il.
144. *Pallady – mărturii,* Cluj, Dacia, 1971, 319 p.
145. Palomino, Antonio, *Viața celor mai iluştri pictori şi sculptori spanioli***,** Bucureşti, 1992, 522 p.
146. Parmelin, Héléne, *Călătorie prin tărîmul Picasso,* Bucureşti, 1987, 276 p., [24] f. reprod., il.
147. Pavel, Amelia, *Peisaj natural, peisaj uman*: *Un capitol de artă europeană,* Bucureşti, 1987, 248 p., [32] f. pl.
148. Păcurariu, Dan D., *Arhitectura în viziunea pictorilor,* Bucureşti, Albatros, 1990, 188 p., [12] f. il.
149. Perec, Georges, *Un cabinet d'amateur*: *Histoire d'un tableau,* Paris, Balland, 1989, 128 p.
150. Perko, Robert, *Inscripție pe şevalet* (Confesiuni), Iaşi, Editura "Gh. Asachi", 1996, 152 p., il. color.
151. *Picasso*: *Perioadele albastră şi roz*, Bucureşti, Meridiane, 1966, 16 p.+15 f. il.
152. *Pictori despre pictură* / texte alese şi adnotate de Eric Protter, Bucureşti, Meridiane, 1972, 336 p., [24] f. pl.
153. *Pictura barocă*: *Două secole de minunății în pragul picturii moderne* / volum îngrijit de Stefano Zuffi; Bucureşti, 1999, 398 p., il. color.
154. *Pictura italiană***:** *Maeştrii tuturor timpurilor şi capodoperele lo*r, Bucuresti, 1997, 397 p., il. color.

155. *Pictura modernă: Impresioniştii şi avangardele secolului al XX-lea* / Texte şi cercetări iconografice: Ştefana Zuffi, Francesca Castria, Bucureşti, 1998, 400 p., il. color.
156. *Piero della Francesca*: *frescele de la Arezzo* / text de Alberto Sartoris, Bucureşti, 1966, 18 p., il. color.
157. Pippidi, Andrei, *Mihai Viteazul în arta epocii sale = Michael der Tapfere in der Kunst Seiner Zeit,* Cluj-Npoca, Dacia, 1987, 156 p., [41] f. pl.
158. Pleşu, Andrei, *Pitoresc şi melancolie*: *O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană,* Bucureşti, Humanitas, 1992, 239 p.
159. Podlacha, Wladyslaw, *Umanismul picturii murale postbizantine,* Bucureşti, 1985.
160. Popescu-Gogan, Petre, *Rezonanţe eminesciene în arta plastică,* Bucureşti, Litera, Chişinău, Litera Internaţional, 2000, 224 p., il. color.
161. Popescu-Vâlcea, Gheorghe, *Un manuscris al voievodului Ieremia Movilă,* Bucureşti, 1984, 175 p., facs.
162. Regenbogen, Lucian, *31 grandes dames de la peinture moderne = 31 mari doamne ale picturii moderne,* Bucharest, Universalia, 2001, 352 p., fig. reprod.
163. Rewald, John, *Cézanne*: sa vie - *son oeuvre, son amitié pour Zola,* Paris, Albin Michel Editeur, 1939, 460 p., il.
164. Rolland, Romain, *Vie de Michel-Ange,* Paris, Librairie Hachette, 1923, 211 p., 1 f. portr.
165. Rowley, George, *Principiile picturii chineze,* Bucureşti, Meridiane, 1982, XXXIII, 174 p., 18 f. pl.
166. *Sabin* Bălaşa: *[catalog de pictură],* Iaşi, Galeriile de Artă Top Business, 2002, [20] p.
167. Saunter, Charles, *La peinture au XX-e siècle,* Paris, Larousse, 18, XIII, 129 p.
168. Schulze-Oelkers, Magdalena, *kRETA* [album], Berlin, Schatten Verlag, 1991, 54 p., il. color.

169. Settis, Salvatore, *"Furtuna" interpretată*, *Giorgione, comitenţii, subiectul*, Bucureşti, Meridiane, 1982, 204 p., 18 f. pl.
170. Shikes, Ralph E.; Harper, Paula, *Pissarro,* Bucureşti, 1986, 495 p., il.
171. Sizeranne, Robert de la, *Măşti şi figuri din renaşterea italiană***,** Bucureşti, Minerva, 1979, XXX, 341 p., [4] f. pl.
172. *Sociologia percepţiei artistice,* antologie, traducere şi prezentare de Dinu Gheorghiu, Bucureşti, 1991, 292 p.
173. Solcanu, Ioan, *Artă şi societate românească (sec. XIV-XVIII),* Bucureşti, Editura enciclopedică, 2002, 337 p., il. color.
174. Solcanu, Ion I., *Datarea ansamblului de pictură de la Biserica Arbure,* Iaşi, Editura Academiei Republicii Socialiste România. Filiala Iaşi, 1981.
175. Solcanu, Ion I., *Les instruments de la musique dans la peinture murale des pays roumains (XIV-XVII-ème siècles)*, [s.l.], [s.n.], 1979, p. 119-148.
Extras din: Revue des archéologiques et historiens d'art de Louvain: Publication des anciens et des étudiants de L'institut supérieur d'archeologie et d'histoire de l'art de l'Université catholique de Louvain, XII, 1979.
176. Solcanu, Ion I., *Reflectarea luptei pentru Independenţă în pictura murală din nordul Moldovei,* [Bucureşti], Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice a R.S.R., 1980, p. 279-286.
Rezumat în limba franceză.
Extras din: Anuarul Muzeului Judeţean Suceava, 1979-1980.
177. Solcanu, Ion I., *Représentations chorégraphiques de la peinture murale de Moldavie et leur place dans l'iconographie sud-est européenne (XV-XVII-e siècle),* Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976, 21 p., fig.

Extras din: Revue des études sud-est européennes, tome XIV, nr.1, Bucureşti, 1976.
178. *Stare de dor: poeţi şi pictori ţărani*, Bucureşti, Sport-Turism, 1983, 352 p., [20] f. pl.
179. Stoichiță, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote: Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, Bucureşti, Humanitas, 1995, 368 p., 8 f.reprod.color.
180. Stoichiță, Victor Ieronim, *Instaurarea tabloului*: *Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, Bucureşti, 1999, 392 p., il. parte color.
181. Stoichiță, Victor Ieronim, *Scurtă istorie a umbrei,* Bucureşti, Humanitas, 2000, 260 p., il. parte color.
182. Suhar, Liviu, *Liviu Suhar [album],* Iaşi, PIM, 2003, 42 p., il., portr., [55] f. pl.
183. Şorban, Raoul, *O viaţă de artist între München şi Maramureş***,** Bucureşti, 1986, 219 p., il.,[32] f. fotogr.
184. Ştefănescu, I. D., *L' évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle***,** Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928, 338 p.
185. Stefănuță, Sabin, *Atelier,* Bucureşti, Editura Fiat Lux, 1998, 200 p., il.
186. Suşală, Ion N., *Culoarea cea de toate zilele,* Bucureşti, Albatros, 1982, 224 p., fig., tab., [4] f. pl. color.
187. Teodorescu, Afrodita, *Arta postbelică ieşeană*: *izvoare şi tendinţe*, Iaşi, Media-Tech, 2002, 113 p.
188. Teodorescu, Afrodita, *Dimensiune politică şi realitate artistică în plastica postbelică ieşeană,* Iaşi, Media-Tech, 2002, 145 p.
189. Tibori Szabó Zoltán, *Ferenczy Júlia,* Cluj, Asociația Culturală Minerva, 2000, 240 p., il. parte color.
190. Toma, Ludmila, *Mihai Grecu,* Chişinău, Editura Uniunii Scriitorilor, 1997, 100 p., il.color.

191. Tonitza, N.N., *Lumină şi culoare,* Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1991, 60 p., il.
192. *Tonitza [catalog de Geta Pascal*], Iaşi, [s.n.], [1979], 19 p., il.
193. Vasari, Giorgio, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecți,* Bucureşti, O sută plus unu Gramar, 2000.
194. Vătăşianu, Virgil, *Istoria artei europene,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1967.
195. Vătăşianu, Virgil, *Pictura murală din nordul Moldovei,* Bucureşti, Meridiane, 1974.
196. *Vespasian Lungu***:** *remember: catalogul expoziției retrospective*, Brăila, Ex Libris, 2002, 24 p., il. parte color.
197. Vlasiu, Ioana, *Anii '20: tradiția şi pictura românească*, Bucureşti, 2000, 160 p., [12] f. facsm.
198. Voinescu, Teodora, *Gheorghe Tattarescu*: *1818-1894*, Bucureşti, Imprimeria Națională, 1940, 139 p., [14] f. pl.
199. Vollard, Ambroise, *Ascultându-i pe Cézanne, Degas, Renoir,* Bucureşti, 1992, 272 p.
200. Werth, Léon, *La peinture et la mode*: *quarante ans après Cézanne*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1945, 281 p., il.
201. Wojciechowski, Aleksander, *Arta peisajului din Renaştere pînă la mijlocul secolului XX,* Bucureşti, 1974.
202. Wojciechowski, Aleksander, *Mlode malarstwo polskie 1944-1974,* Wydawnictwo, Zaklad Narodowy, 1983, 152 p., 74 f. il.
203. Zaharia, D. N., *Arta modernă,* Iaşi, Editura Dosoftei, 1999, 272 p., [8] f., il.
204. Zaharia, D. N., *Arta Renaşterii,* Iaşi, Editura Dosoftei, 1999, 287 p., [8] f. il.
205. Zaharia, D.N., *Iaşul vernisajelor,* Iaşi, Cariatide, 1995.

206. Zaiţ, Mihai; Bicer, Petre, *SALONUL oficial al Profesorilor de Arte Vizuale,* ediţia I, Iaşi, Biblioteca Judeţeană "Gh. Asachi", 2002, 26 p., reprod.

6. LINGVISTICĂ. FILOLOGIE. LITERATURĂ

207. Alecsandri, Vasile, *La gura sobei; Oaspeţii primăverii; Floriile; Flori de nufăr, Calea robilor.* În: *Pasteluri şi alte poezii,* Galaţi, Porto-Franco, 1993, 136 p.
208. Bacovia, George, *Amurg violet; Plumb de iarnă; Plumb de toamnă; Nervi de primăvară; Matinală; Amurg; Note de primăvară; Ecou de romanţă; Şi toate; Pastel.* Înă *Poezii. Proză,* Bucureşti, Minerva, 1983, 287 p.
209. Barbu, Ion, *Înecatul; Orbite.* În : *Opere* / Ediţie alcătuită de M. Coloşenco, Bucureşti, Univers enciclopedic, 2000.
210. Codreanu, Mihai, *Barcarolă; Licăriri; Solilocul lunii; Elegii; Floarea vieţii.* În: *Scrieri* / Ediţie de Constantin Ciopraga şi Ilie Dan, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
211. Coşbuc, George, *Vestitorii primaverii; Vara.* În: *Vestitorii primăverii*: Versuri şi proză, Bucureşti, Ametist 92, 1995, 223 p.
212. Du Bos, Jean-Baptiste, *Cugetări critice despre poezie şi pictură,* Bucureşti, Meridiane, 1983, 360 p.
213. Elias, Dan, *Erotica*: *Poeme desuete cu mult albastru*, Bucureşti, Editura Pandora, 1995, 120 p.
214. Eminescu, Mihai, *Floare albastră, Lacul; Înger şi demon; Călin; Lasă-ţi lumea, Crăiasa din poveşti; Dorinţa* În: *Opere* / Ediţie critică de D. Murăraşu, Bucureşti, Grai şi suflet - Cultura naţională, 1995.
215. Eminescu, Mihai, *Făt-Frumos din lacrimă; Cezara; Geniu pustiu; Sărmanul Dionis*. În: *Proză filozofică şi fantastică* / Ediţie îngrijită şi tabel cronologic de Liviu Petreanu, Bucureşti, Tritonic, 2002, 309 p.

216. Esenin, Serghei Aleksandrovici, *Albastru-i blând* / Esenin, Timişoara, Helicon, 1996, 111 p.
217. Evseev Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura "AMARCORD", 1994, 220 p.
218. Felecan, Radu, *Tâlcul culorilor* [versuri], Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1988, 28 p., il.
219. Goga, Octavian, *Plugarii; Reîntors; Departe; În munţi; Carmen; O rază; Din stelele de pe azur; Dascălul; Dăscăliţa*. În: *Opere* / Ediţie, note, variante şi comentarii de Ion Dodu Bălan, Bucureşti, Univers enciclopedic, 2001.
220. Hogaş, Calistrat, *Spre Schit; Singur; La Tazlău; De la Văratec la Săcu*. În: *Pe drumuri de munte* [povestiri] / Ediţie îngrijită de Daciana Vlădoiu, Bucureşti, Minerva, 1988, 384 p.
221. Inoue, Yasushi, *Lupul Albastru*: *Povestea lui Genghis-han* [roman], Bucureşti, Humanitas, 2003, 254 p.
222. Iosif, Ştefan Octavian, *Furtuna; Apa morţilor; În ochii tăi; Cu ochii tăi.* În: *Poezii şi proză,* Bucureşti, Cartex 2000, 2002, 176 p.
223. Lundkvist, Artur, *Fantezie despre Goya* [roman], Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, 271 p.
224. Macedonski, Alexandru, *Thalassa:* roman, Bucureşti, Mondero, 1993,126 p.
225. Mihalcu, Mihail, *Faţa nevăzută a formei şi culorii*: Enciclopedia îndeletnicirilor tehnico-artistice populare vechi româneşti de la A la Z, Bucureşti, Editura Tehnică, 1996.
226. Minulescu, Ion, *Prin gările cu firme-albastre*. În: *Opere* / Ediţie îngrijită, tabel cronologic, note şi variante de Emil Manu, Bucureşti, Minerva, 1974.
227. Novalis, *Discipolii la Sais; Heinrich von Ofterdingen* [romane], Bucureşti, Editura Univers, 1980, 248 p.

228. Pillat, Ion, *Noaptea; Cozia; Îngerul; Rusalii; Smochinul neroditor; În pădure.* În: *Opere* / Ediție îngrijită, tabel cronologic, notă asupra ediției, note, tabele sinoptice, referințe critice şi prefață de Cornelia Pillat, Bucureşti, Editura Du Style, 2000.
229. Preda, Marin, *Albastra zare a morții* [opere], Bucureşti, Editura Militară, 1990, 174 p.
230. Rimbaud, Arthur, *Replicile Ninei; Poeții de şapte ani; Vocale; Lacrimă.* În: *Integrala poetică* [versuri] / Traducere, prefață, tabel cronologic şi note de Petre Solomon, Bucureşti, Editura Eminescu, 1999, 360 p.
231. Sadoveanu, Mihail, *Ucenicie, într-o breaslă veche; Poveştile de vânătoare sunt de la Dumnezeu; Caprele lui Sfântu Antonie; În singurătatea Rarăului a cântat cucoşul sălbatic.* În: *Țara de dincolo de negură* [povestiri], Bucureşti, Editura Herra, 2002, 192 p.
232. *Stare de dor: poeți şi pictori țărani* / ediție alcătuită şi îngrijită de Ioan Meițoiu, Bucureşti, Sport-Turism, 1983.
233. Stănescu, Nichita, *Spirală albastră sfâşietoare; Frunză verde de albastru; Dă, Doamne, o ploaie albastră; Tot universul nostru era albastru şi gol***.** În: *Poezii* / Antologie, tabel cronologic, prefață şi comentarii Ştefania Mincu, Bucureşti, Albatros, 1987, 205 p.
234. Ungar, Christel, *So Blau Gedichte = Atât de albastru:* poezii, Sibiu, Global Media, 2001, 75 p.
235. Zidarov, Nikolai; Aleksandrova, Ana; Milcev, Ivan, *Lumea culorilor,* Bucureşti, Sofia, Editura Ion Creangă, Editura Balgarski Hudojnik, 1982, 16 p., il. color.

ARTICOLE DIN PERIODICE

236. Bordeianu, Cătălin, *Un Crist român însângerat de-albastru* (*marginalii la un tablou de Sabin*) [versuri]. În: *Lumina*. An. 53, nr. 24 (sep.- nov. 2000), p. 28.
237. Ciucă, Valentin, *Anatomie, geometrie, culoare…* [expoziție de pictură semnată de Tiberiu Vlad, deschisă la Galeria "Rotonda"]. În: *Cronica*. An. 36, nr. 10 (oct. 2001), p. 6.
238. Dumitraşcu, Dumitru, *Culoare şi concept la Gavril Gavrilaş; Săbin Bălaşa şi ispita cunoaşterii.* În: *Fascinația artei*, Cluj-Napoca, Dacia, 1999, p.70-72.; 56-58.
239. *Festivalul culorilor* [Festival de Modă, ediția a V-a, Iaşi]. În: Lumea femeilor, nr. 6 (iun. 2001).
240. Gheorghiu Horobeț, Georgeta, *Albastrul de Voroneț sau griul de Horobeț* [interviu] cu Georgeta Gheorghiu-Horobeț realizat de Magda Olteanu. În: *Ziua de Iaşi*. An. 2, nr. 608 (6 apr. 2000), p. 2.
241. Haşegan, Teodor, *Adrian Piticariu. Culoare în spirit universal* [expoziție de pictură deschisă la Galeria "Rotonda"]. În: Cronica. An. 36, nr. 7 (iul. 2001), p. 7.
242. *Hora Unirii colorată în roşu, galben şi albastru.* În: *Jurnalul de Est*. An. 3, nr. 494 (26 ian. 2004), p. 5.
243. Ilisei, Grigore, *Un poet al culorilor* [Ştefan Hotnog]. În: *Evenimentul.* An. 9, nr. 2569 (8 ian. 2000), p. 3(B).
244. Ionescu, Adrian-Silvan, *Spune-mi cu ce te îmbraci, ca să-ți spun ce eşti* [îmbrăcăminte şi rang social în sec. XIX]. În: *Magazin istoric*. An. 34, nr. 2 (feb. 2001), p. 63-67.
245. Moraru, Dinu, *Culorile sufletului. Convorbire cu maestrul Bogdan Pietriş*. În: *Lumea magazin*. An. 9, nr. 3 (mar. 2001), p. 36-38.

246. Noica, Nicolae, *Mănăstirea Voroneț - "Capela Sixtină a Orientului"*. În: *Historia*. An. 2, nr. 15 (ian. 2003), p. 80-82.
247. Oprea, Mara, *Călin Alupi sau îndrăgostitul de culoare* [despre expoziția de pictură de la Galeriile "Cupola"]. În: *Ziua de Iaşi*. An. 2, nr. 300 (6 apr. 1999), p. 2.
248. Spătaru, Indira, *Audiție; Tu, idol; Matinală; Amurg; Privit-ați vreodată marea; Marele albastru; Lecturi* [versuri]. În: *Cronica.* An. 35, nr. 5 (mai 2000), p. 11.
249. Truică, Ion, *Culoarea cuvintelor* [recenzie la "Acuarele vulnerabile" de Maria Mănucă. Iaşi, Universitas XXI, 2003]. În: *Cronica*. An. 38, nr. 7 (iul. 2003), p. 11.
250. Truică, Ion, *Deşteptarea formelor şi a culorilor* [expoziție de pictură Constantin Tofan; expoziție de sculptură Ilie Bostan; Galeriile "Cupola"]. În: *Cronica*. An. 35, nr. 5 (mai 2000), p. 7.
251. Truică, Ion, *Mărturisire a culorilor* [despre expoziția lui Călin Alupi, de la Galeriile "Cupola"]. În: *Convorbiri literare*. An.133, nr.6 (iun. 1999), p. 37.
252. Truică, Ion *Refugiul culorilor* [pictorul Adrian Podoleanu]. În: *Convorbiri literare*. An. 136, nr. 8 (aug. 2002), p. 133.